

ИСТОРИЯ
КРАСОТЫ
под редакцией
УМБЕРТО
ЭКО

Annotation

Умберто Эко

История красоты

ИСТОРИЯ КРАСОТЫ

под редакцией

УМБЕРТО ЭКО

СЛОВО/SLOVO

ИСТОРИЯ КРАСОТЫ
под редакцией УМБЕРТО ЭКО

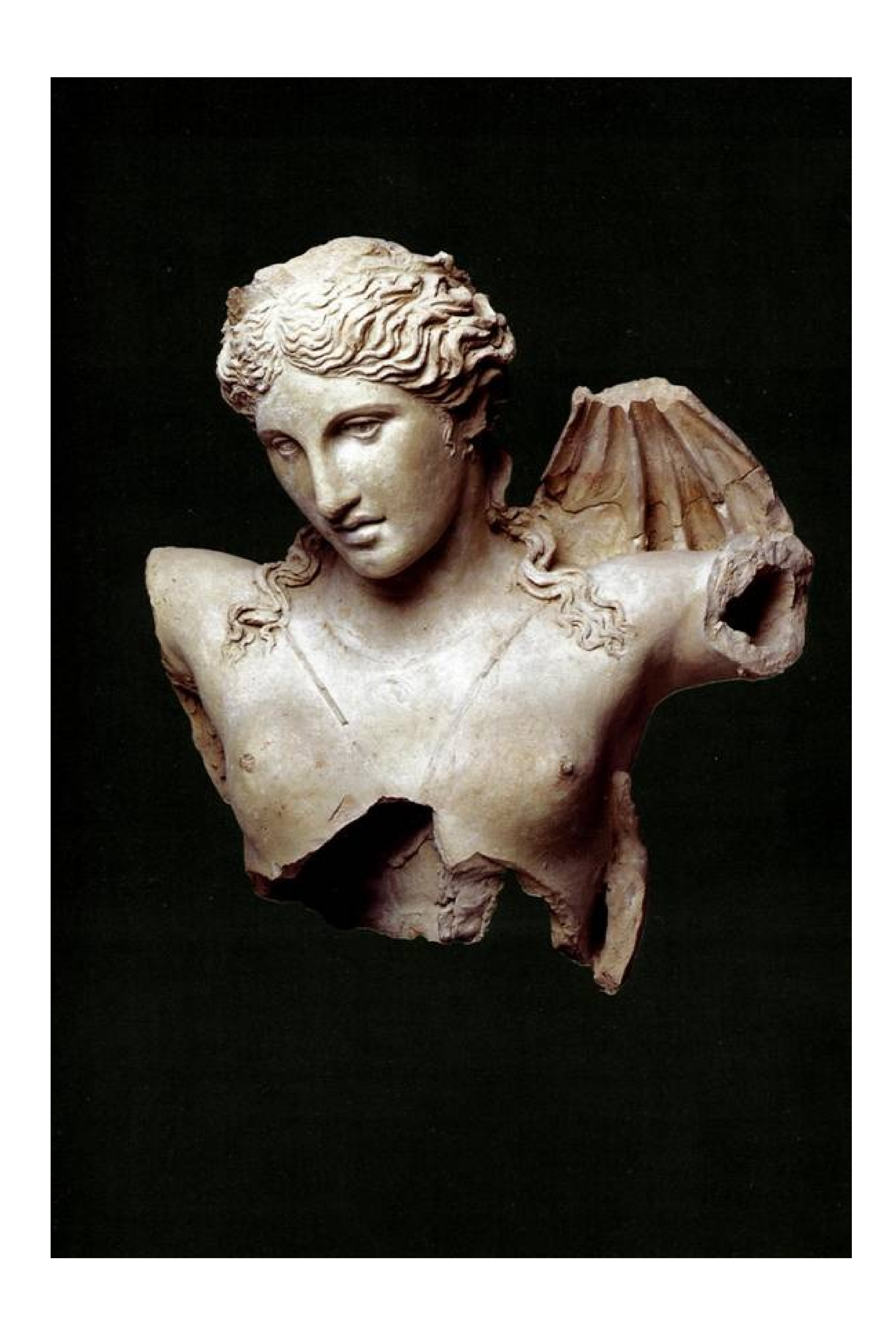


Введение

«Прекрасное» (равно как и «изящное», «милое» или же «возвышенное», «восхитительное», «величественное» и подобные слова) — это прилагательное, которым мы часто определяем то, что нам нравится. В этом смысле прекрасное кажется равным хорошему, доброму — и действительно, в некоторые эпохи устанавливалась тесная связь между Прекрасным, с одной стороны, и Хорошим — с другой. Обычно в повседневной жизни хорошим мы называем то, что нам не просто Нравится, но и хочется заполучить. Хорошего вокруг неимоверно много: это и разделенная любовь, и праведное богатство, и изысканное кушанье, причем в каждом из этих случаев мы *хотели бы* этим *добром* обладать. Добро — это то, что возбуждает в нас желание. Даже когда мы называем хорошим добродетельный поступок, это значит, что мы сами не прочь его совершить или в будущем постараемся совершить что-нибудь столь же похвальное, вдохновляясь примером того, что представляется нам добром. Хорошим мы называем и то, что соответствует некоему идеальному принципу, но причиняет боль, например героическую смерть воина, самоотверженность человека, ухаживающего за прокаженным, самопожертвование родителя, спасающего ребенка ценой собственной жизни… В этих случаях мы признаем поступок хорошим, но из эгоизма или трусости предпочитаем не иметь дело с подобными ситуациями. Мы признаем, что речь идет о добре, но добре чужом, смотрим на него несколько отстраненно, хотя и сочувственно, и желания при этом у нас не возникает. Часто, говоря о добродетельных поступках, восхищаться которыми нам нравится больше, чем совершать их самим, мы называем их прекрасными.

Отстраненность, позволяющая нам назвать прекрасным добро, не возбуждающее в нас желания, как раз и означает, что мы говорим о Красоте, когда наслаждаемся чем-то вне зависимости от факта обладания этим предметом. Даже мастерски сделанный свадебный торт,

Женский бюст, II в. до н.э. Лучера, Городской музей



вызывающий наше восхищение в витрине кондитерской, представляется нам прекрасным, хотя по состоянию здоровья или из-за отсутствия аппетита мы не стремимся к обладанию им как добром. Прекрасно то, чем мы счастливы были бы обладать, но что остается таковым, и принадлежа кому-нибудь другому. Естественно, мы не берем в расчет поведение человека, который при виде прекрасной вещи, например картины великого мастера, желает заполучить ее из чистого тщеславия, или ради возможности любоваться ею ежедневно, или же из-за ее большой материальной ценности. Такие формы страсти, как ревность, жажда обладания, зависть или алчность, не имеют ничего общего с чувством Прекрасного. Тот, кого мучит жажда, найдя источник, кидается напиться, а не созерцает его Красоту. Он сможет сделать это потом, когда желание будет утолено. Этим чувство Красоты отличается от желания. Мы можем находить людей красивыми, не стремясь к сексуальному обладанию или зная, что они никогда не станут нашими. Если же человек возбуждает в нас желание (кстати, при этом он может быть и безобразным), а вожделенная близость с ним невозможна, мы страдаем.

В своем экскурсе в многовековую историю представлений о Красоте мы попытаемся прежде всего выявить те моменты, когда определенная культура или определенная историческая эпоха признавали ту или иную вещь приятной для глаз независимо от возбуждаемого ею желания. Это значит, что мы не будем исходить из заранее определенной идеи Красоты: мы проследим, что именно люди на протяжении тысячелетий считали прекрасным.

Еще один критерий, которым мы будем руководствоваться: установленная современной эпохой тесная связь между Красотой и Искусством не столь очевидна, как мы полагаем. Если некоторые современные эстетические теории признают только Красоту искусства, недооценивая Красоту природы, то в другие исторические периоды дело обстояло как раз наоборот: Красота была свойством природных явлений (например, красивыми могли быть лунный свет, плод, цвет), искусству же надлежало лишь *хорошо* справляться со своей задачей, то есть создавать вещи, отвечающие своему назначению, — а потому искусством в равной мере считалось и творчество живописца или скульптора, и мастерство лодочника, плотника или брадобрея. И лишь в поздние времена, желая отделить живопись, скульптуру и архитектуру от того, что сегодня мы назвали бы ремеслом, люди выработали понятие «изящные искусства».

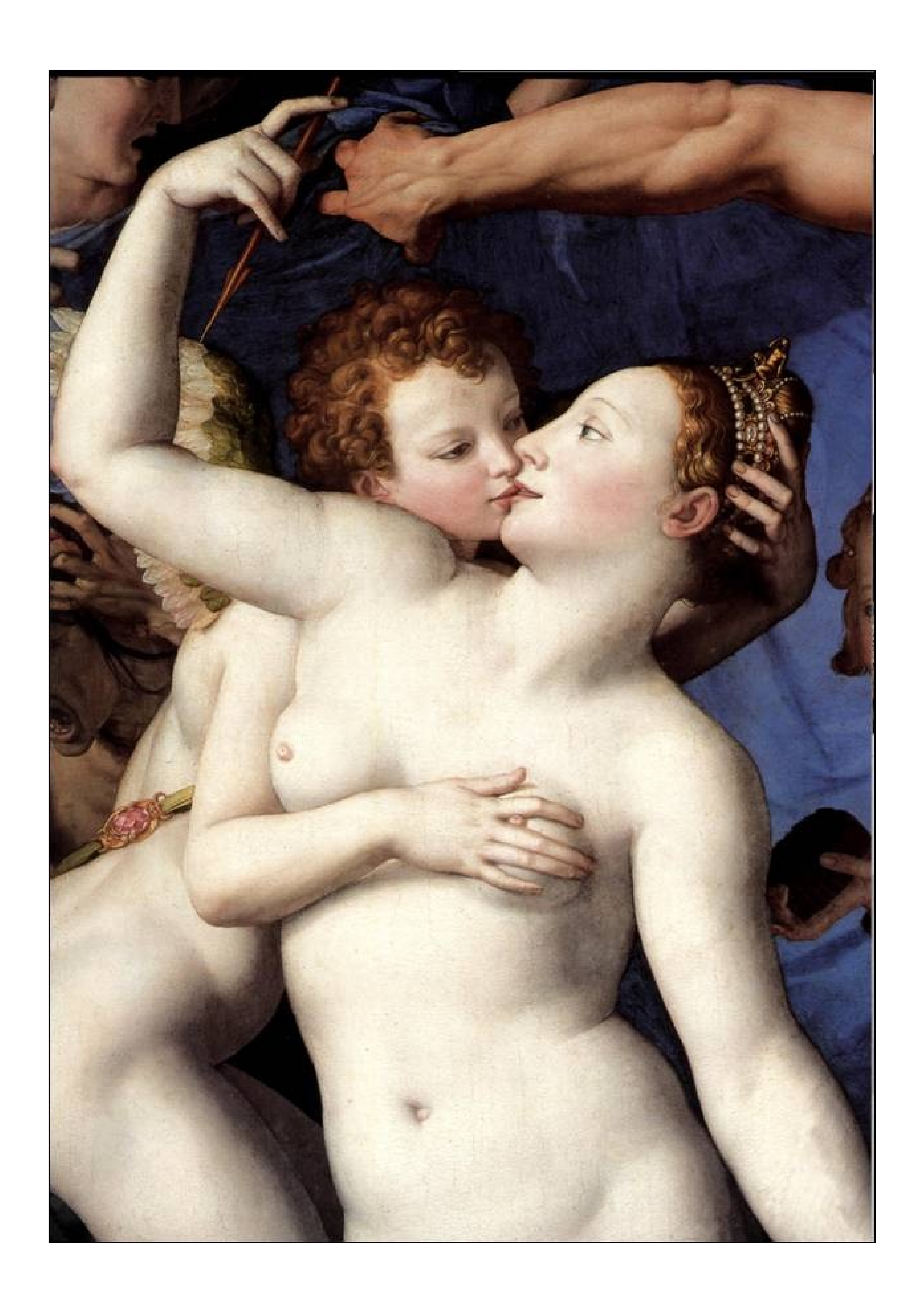
Однако мы увидим, что отношение Красоты и Искусства нередко приобретало характер неоднозначный, ибо, отдавая предпочтение Красоте природы, люди признавали, что искусство может изображать природу красиво, даже когда она сама по себе опасна или отвратительна.

Как бы то ни было, это история Красоты, а не история искусства (или литературы, или музыки), а потому суждения об искусстве будут приводиться здесь лишь в том случае, когда они увязывают Искусство и Красоту.

Правомерен вопрос: почему же тогда весь документальный материал к этой истории Красоты состоит из одних произведений искусства?

10

Аньоло Бронзино, *Аллегория* с *Венерой и Амуром*, фрагмент, 1545. Лондон, Национальная галерея



Потому что именно художники, поэты, романисты веками рассказывали нам, что они считают прекрасным, и оставили тому множество примеров. Крестьяне, каменщики, пекари или портные тоже делали вещи, которые, вероятно, считали красивыми, но мало что из этого сохранилось (какой-нибудь горшок, загон для скота, что-нибудь из одежды); а главное, они не написали ровным счетом ничего, что могло бы объяснить нам, считали они эти вещи красивыми или нет и почему, и что, по их мнению, представляла собой природная Красота. Когда же художники изображают одетых людей, хижины, утварь, у нас создается впечатление, что они что-то сообщают нам об идеале Красоты ремесленников своего времени, но полной уверенности в этом у нас нет. Случалось, изображая своих современников, художники руководствовались представлениями о моде, бывшими в ходу во времена Библии и гомеровских поэм; а иной раз, наоборот, изображая библейских персонажей или героев Гомера, вдохновлялись модой своего времени. Мы никогда не можем быть до конца уверены в документах, на которые опираемся, но все же можем попытаться, осторожно и с оговорками, делать кое-какие обобщения. Часто разобраться с тем или иным произведением искусства или ремесла нам помогут литературные и философские тексты соответствующей эпохи. Например, нам трудно сказать, считал ли скульптор красивыми тех монстров, что он изваял для колонн и капителей романских церквей; однако существует текст Святого Бернарда (который не считал подобные изображения ни хорошими, ни полезными), свидетельствующий о том, что верующие, глядя на них, получали удовольствие (причем сам Святой Бернард, клеймя их, явно испытывает на себе их притягательную силу). И тогда, возблагодарив небеса за свидетельство, дошедшее до нас со столь неожиданной стороны, мы сможем утверждать, что изображение монстров в глазах мистика XII в. было красивым (хотя и предосудительным с точки зрения морали).

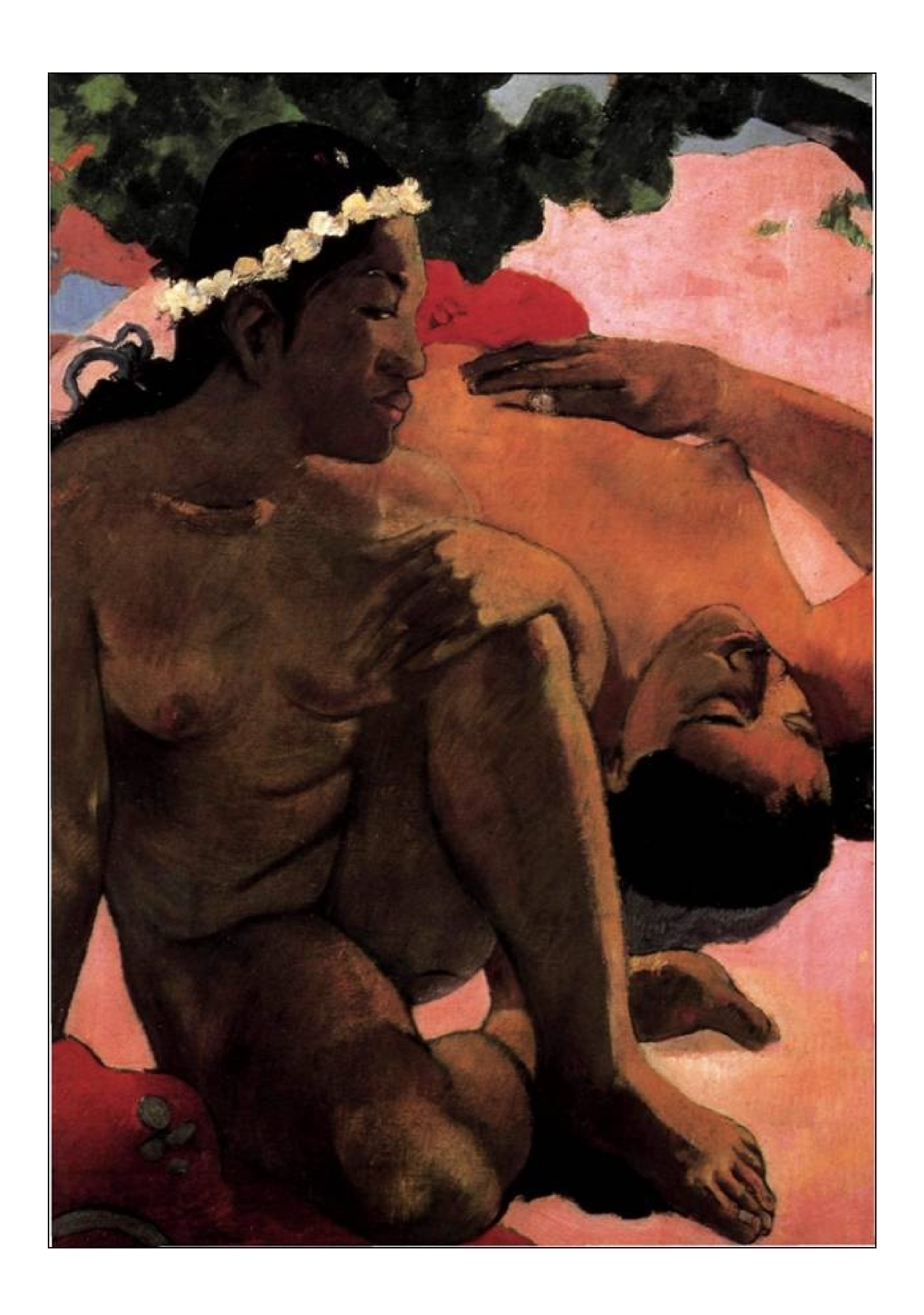
Поэтому в книге рассматривается только идея Красоты в западной культуре. От так называемых примитивных народов до нас дошли кое-какие художественные произведения — маски, наскальные рисунки, скульптуры, — но мы не располагаем теоретическими текстами, объясняющими, предназначались ли эти предметы для созерцания, ритуального использования или повседневных нужд. Что же касается других культур, богатых поэтическими и философскими текстами

(например, культура Индии или Китая), то почти никогда нельзя с точностью сказать, до какой степени иные понятия отождествимы с нашими, даже если в переводческой практике традиционно принято передавать их словами «прекрасное» или «правильное». Во всяком случае, подобная задача увела бы нас далеко за пределы этой книги.

Мы сказали, что в основном будем использовать документы из мира искусства. Однако — и особенно по мере приближения к современности — в нашем распоряжении будут также документы, не преследующие художественных целей, но имеющие чисто развлекательный, коммерческий или эротический характер, например образы культового кино, телевидения, рекламы. Великие произведения искусства

12

Поль Гоген, *А, ты ревнуешь?*, фрагмент, 1892. Москва, ГМИИ им. А. С. Пушкина



и документы, не имеющие художественной ценности, в наших глазах будут принципиально равнозначны, ибо их задача — помочь нам понять, что представлял собой идеал Красоты на определенном этапе истории. За такой подход нашу книгу могут упрекнуть в релятивизме: создается, дескать, впечатление, что понятие прекрасного зависит от эпохи и культуры. Именно это мы и беремся утверждать. Существует знаменитый фрагмент Ксенофана Колофонского, философа-досократика, в котором говорится:

Если бы руки имели быки и львы или ‹кони,›
Чтоб рисовать руками, творить изваянья, как люди,
Кони б тогда на коней, а быки на быков бы похожих
Образы рисовали богов и тела их ваяли.
Точно такими, каков у каждого собственный облик.
(Климент, *Строматы*, V, 110).

Возможно, *над* различными концепциями Красоты существуют какие-то правила, одинаковые для всех времен и народов. В этой книге мы не будем стремиться найти их во что бы то ни стало. Скорее мы будем выявлять различия. И предоставим читателю искать за этими различиями нечто общее.

Мы исходим из принципа, что Красота никогда не была чем-то абсолютным и неизменным, она приобретала разные обличия в зависимости от страны и исторического периода — это касается не только физической Красоты (мужчины, женщины, пейзажа), но и Красоты Бога, святых, идей…

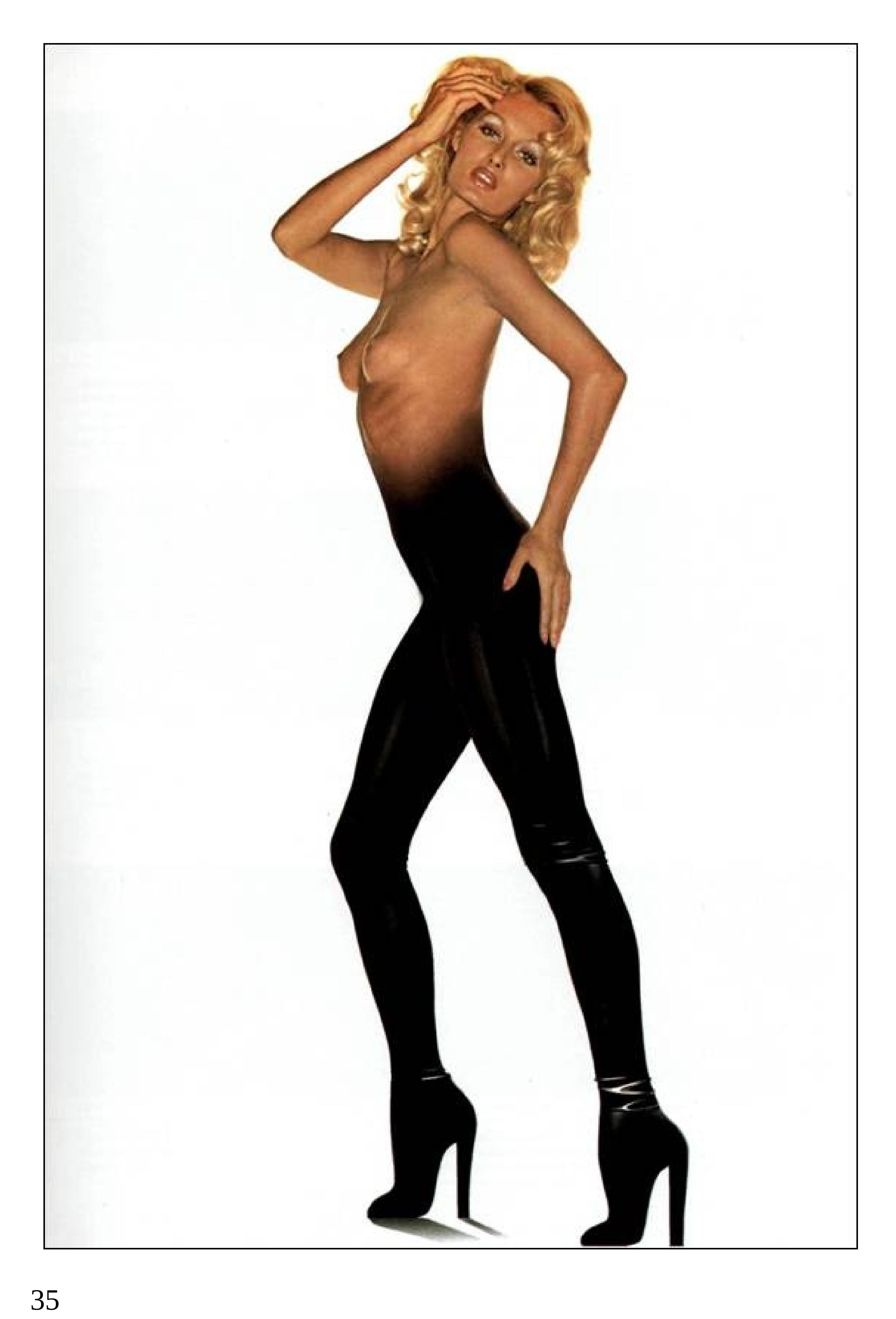
Первостепенное внимание будет отведено читателям. Нередко окажется, что в один и тот же исторический период в творениях живописцев и скульпторов вроде бы прославлялась одна модель Красоты (людей, природы, идей), а в литературе — совсем иная. Возможно, некоторые греческие лирики говорили о типе женской грации, который, однако, воплотился только в живописи и скульптуре иной эпохи. А представим себе, в каком замешательстве оказался бы инопланетянин грядущего тысячелетия, найди он случайно картину Пикассо и описание красивой женщины из современного Пикассо любовного романа. Он бы так и не понял, как соотносятся эти два представления о Красоте. Так что нам иной раз придется призадуматься, чтобы осознать, как разные модели Красоты сосуществуют в одну и ту же эпоху и как перекликаются между

собой модели различных эпох. Мы с самого начала заявили о замысле и концепции книги, чтобы любознательный читатель сразу знал, с чем имеет дело; издание открывают десять сопоставительных таблиц, наглядно показывающих, как те или иные идеи Красоты возвращались и развивались (пусть с вариациями) в различные эпохи, то и дело всплывая в произведениях философов, историков, художников, живших в разное время. К каждой из основных эпох или эстетических моделей подобраны иллюстрации и цитаты, связанные с рассматриваемой проблематикой. В некоторых случаях на эти приложения указывают ссылки внутри текста.

Приложения в основном печатаются по изданным переводам. Тексты, специально переведенные для этой книги, отмечены * и **, цитаты внутри основного повествования — цифровыми сносками. Авторы всех переводов указаны в Библиографии на с. 431-433.

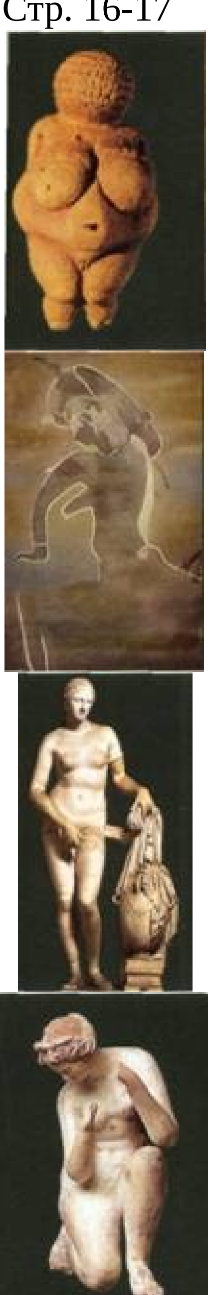
14

Аллен Джонс и Филип Кастл, *Календарь Пирелли*, 1973



Сопоставительные таблицы

ВЕНЕРА ОБНАЖЕННАЯ. Стр. 16-17






XXX тысячелетие до н.э.

IV-III тысячелетия до н.э.

IV в. до н.э.

III в. до н.э.

II в. до н.э.

II-I вв. до н.э.

Венера

Виллендорфская Вена, Музей истории искусства

Антинея

Тассилин-Аджер,

Африка

Венера Книдская, римская копия с оригинала Праксителя Рим, Римский национальный музей

Венера

на корточках

Париж, Лувр

Венера Милосская Париж, Лувр

Статуэтка богини Лаксми из слоновой кости, Помпеи Неаполь, Национальный археологический музей



I в. до н.э.
IV-V вв.

ок. 1360

XIV в.

1470-1480

Марс и Венера, дом Марса и Венеры в Помпеях, фреска Неаполь, Национальный археологический музей

Архитектурный фрагмент с Венерой, выходящей из моря Каир, Коптский музей

Венера

и шесть легендарных

воздыхателей,

флорентийское блюдо,

фрагмент

Париж, Лувр

Видение

великой блудницы

(*Апокалипсис*, 17),

шпалера *Апокалипсиса*

Анжер,

замок короля Рене

Неизвестный нижнерейнский художник, *Магия любви* Лейпциг, Музей изобразительных искусств







ок. 1482
1506
1509
Сандро Боттичелли,
Рождение Венеры
Флоренция, Галерея Уффици
Лукас Кранах, *Венера и Амур* с *сотами*
Рим, Галерея Боргезе
Джорджоне,
Спящая Венера
Дрезден, Картинная галерея







1538

1545

1630

1650

Тициан,

Венера Урбинская Флоренция, Галерея Уффици

Аньоло Бронзино, *Аллегория с Венерой и Амуром* Лондон, Национальная галерея

Петер Пауль Рубен *Портрет Елены Фоурмен* (*Шубка*) Вена, Музей истории искусства

с, Диего Веласкес,

Венера перед зеркалом Лондон, Национальная галерея





1797-1800
1804-1808
Франсиско Гойя,
Обнаженная маха
Мадрид, Прадо
Антонио Канова,
Паолина Боргезе
Рим, Галерея Боргезе







1814

1833

1863

Жан-Огюст-Доминик Энгр,

Большая одалиска

Париж, Лувр

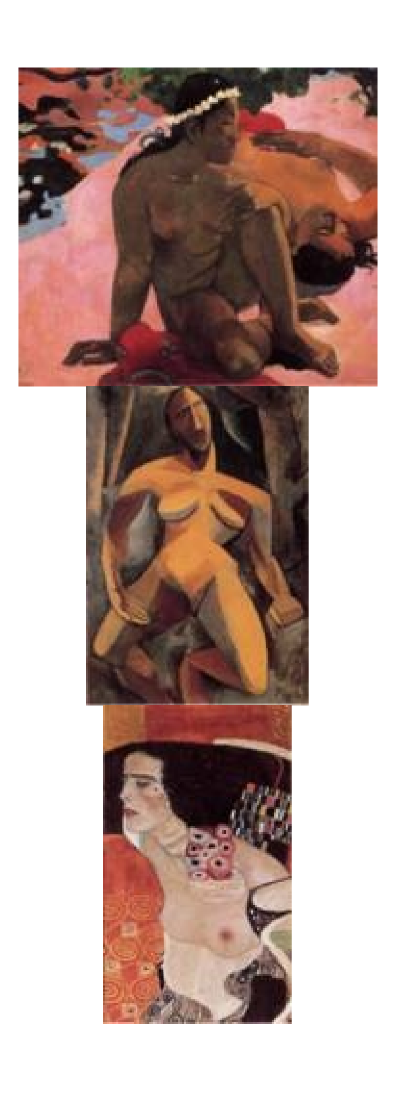
Франческо Хайец, *Кающаяся Мария Магдалина* Милан, Городская галерея современного искусства

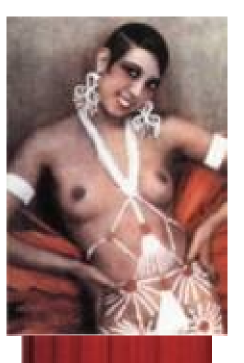
Эдуард Мане,

Олимпия

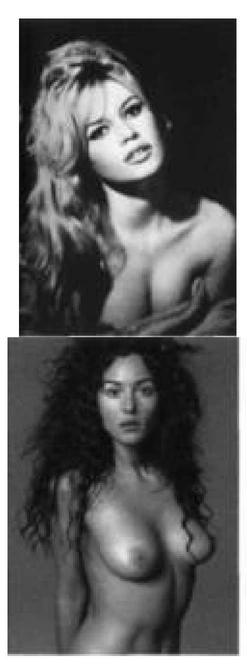
Париж, Орсе

16-17





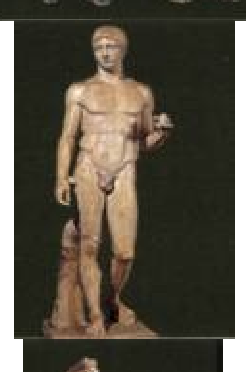

1892
1908
1909
ок.1920
ок. 1950
Поль Гоген,
А, ты ревнуешь?
Москва, ГМИИ им. А. С. Пушкина
Пабло Пикассо,
Большая дриада
Санкт-Петербург, Эрмитаж
Густав Климт,
Саломея
Венеция, Галерея
современного
искусства
Жозефина
Бейкер
Мерилин
Монро



ок. 1965
1997
Брижит Бардо
Моника Беллуччи*, Календарь Пирелли*

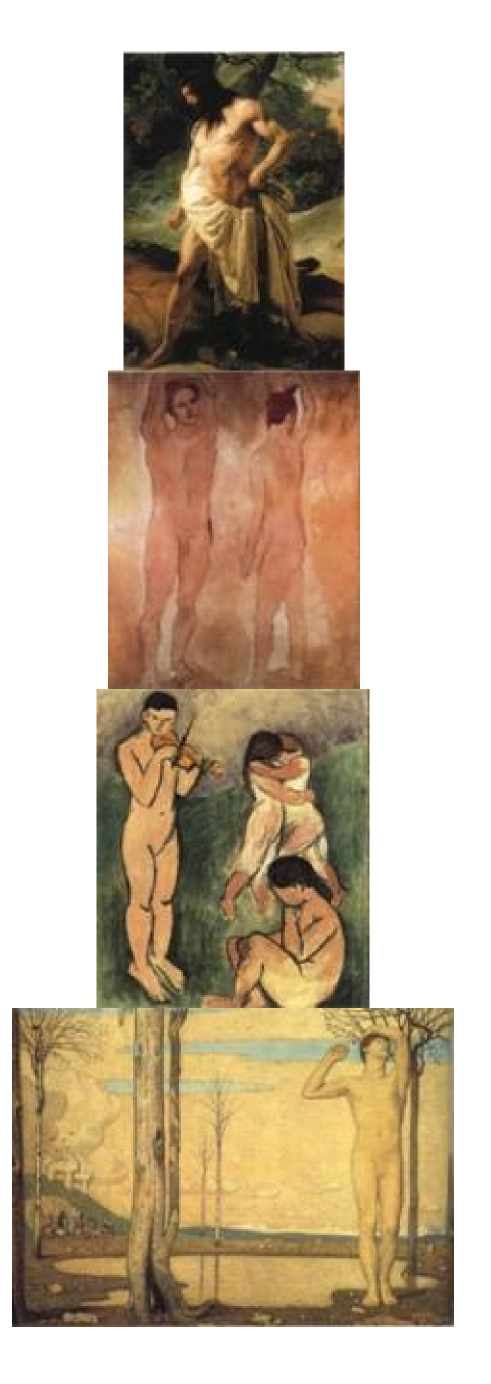
АДОНИС ОБНАЖЕННЫЙ. Стр.18-19



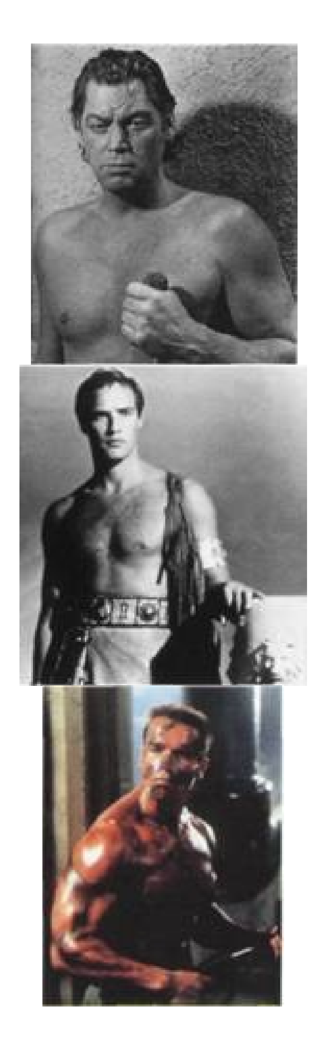

VI в. до н. э.
470-440 гг. до н. э.
470-400 гг. до н. э.
440 г. до н. э.
1 в. н.э.
Курос
Афины,
Национальный
археологический
музей
Дискобол,
римская копия
с оригинала Мирона Рим, Римский национальный музей
Мастер
из Олимпии,
Бронзовые статуи Реджо Калабрия, Национальный музей
Дорифор, римская

копия с оригинала
Поликлета Неаполь, Национальный археологический музей
Аполлон
Бельведерский
Рим, Музеи Ватикана



1842
1906
1907
1923

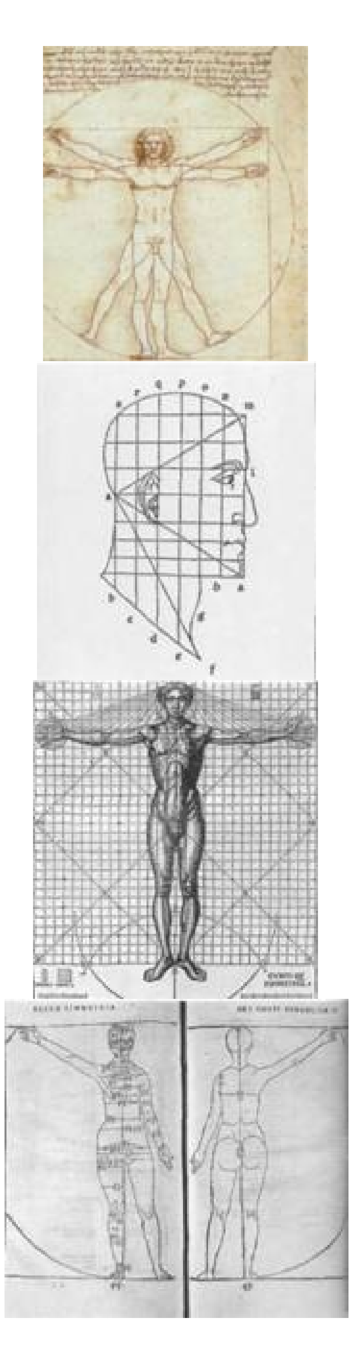
Франческо Хайец,
Самсон
Флоренция, Галерея
современного
искусства
Пабло Пикассо,
Юноши
Париж, Оранжери
Анри Матисс,
Эскиз к *Музыке*
Нью-Йорк, Музей современного искусства
Фредерик
Кейли-Робинсон,
Молодость Частное собрание



1933

1952
1985

Джонни Вайсмюллер в фильме *Тарзан*
Марлон Брандо в фильме *Юлий Цезарь*
Арнольд
Шварценеггер
в фильме *Коммандос*



ок. 1490

1509

1521

1591

Леонардо да Винчи, *Схема пропорций тела человека* Венеция, Галерея Академии

Лука Пачоли,

голова, вписанная

в геометрическую сетку,

из трактата

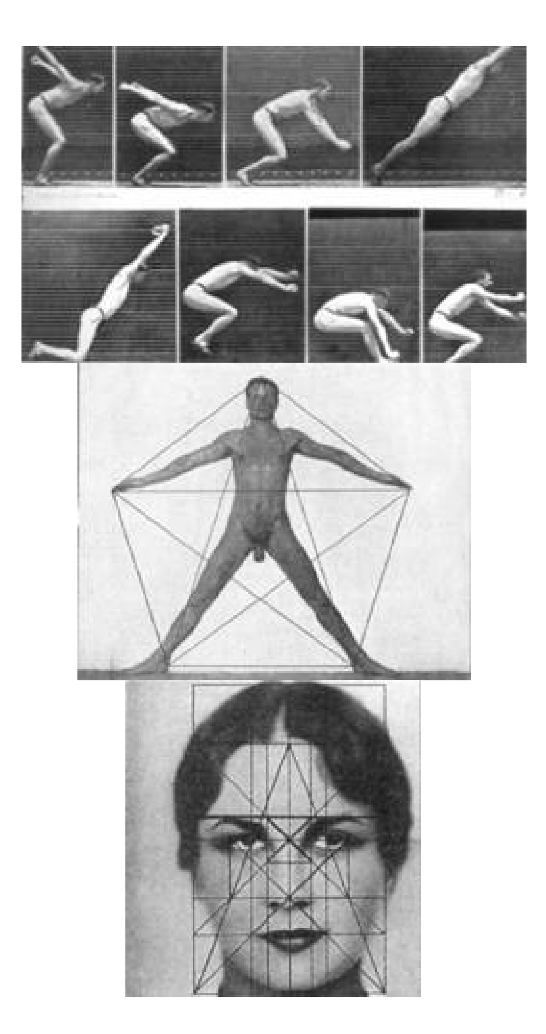
О Божественной пропорции

Венеция

Витрувианская фигура, из трактата Ч. Чезариано *Луций Витрувий Поллион об архитектуре* Милан, Национальная библиотека Браиденсе

Альбрехт Дюрер, *Антропометрическая таблица*, из трактата

0 симметрии человеческих тел



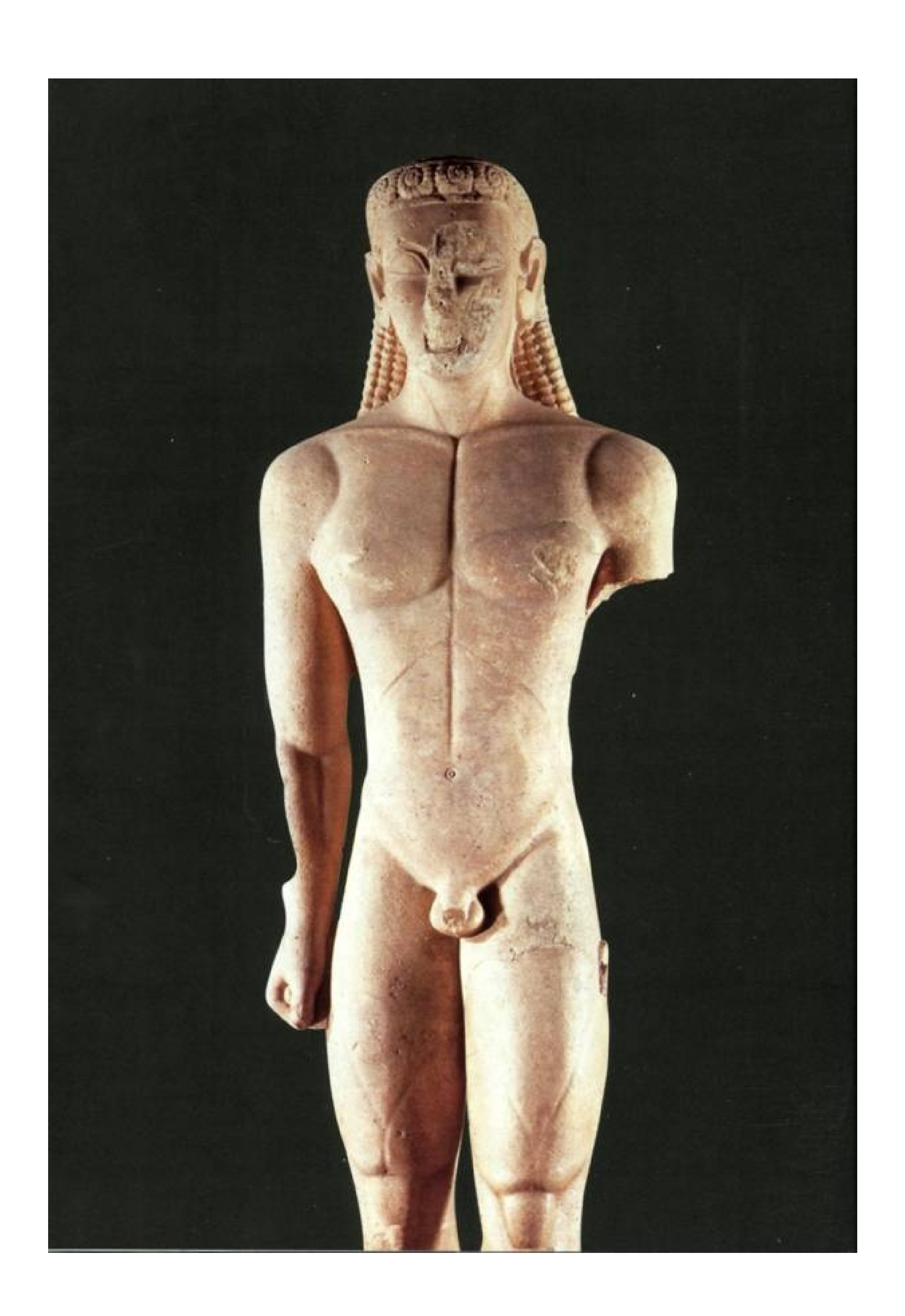
1887

1931
1931
Эдвард Мэйбридж, *Человеческая фигура в движении*
Матила Гика, *Микрокосм,* из *Золотого сечения*
Матила Гика,
Гармонический анализ лица из Золотого сечения

34-35

Глава I. Эстетический идеал в Древней Греции

Курос, IV в. до н. э. Афины, Национальный музей



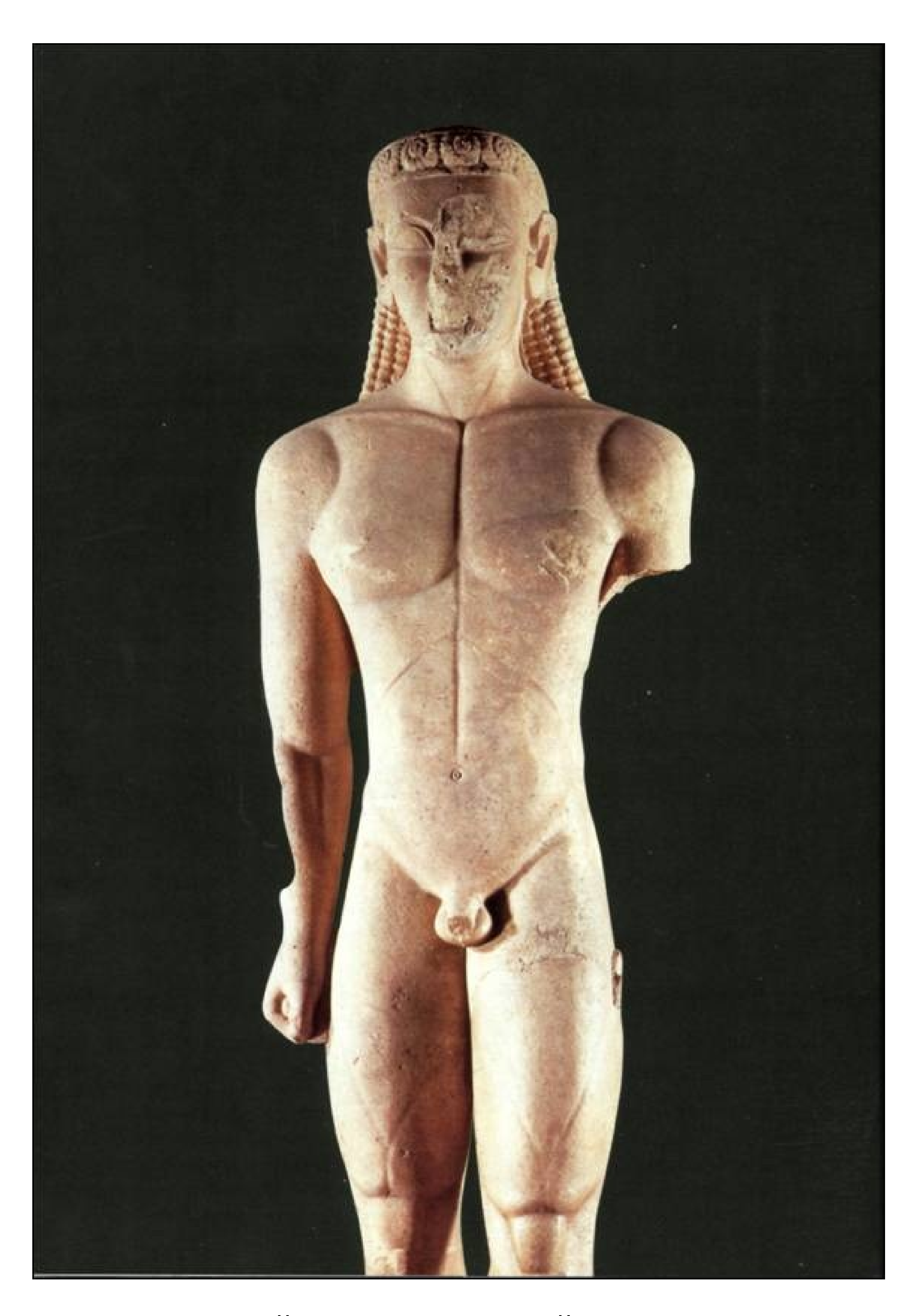
1. Хор Муз



Феогнид рассказывает, как на свадьбе Кадма и Гармонии в Фивах Музы пели в честь молодых стихи, тут же подхваченные присутствующими богами: «Вечно прекрасное мило, а что не прекрасно — не мило». Эти ставшие крылатыми слова, часто повторявшиеся у более поздних поэтов (в том числе у Еврипида), в какой-то степени выражают чувство Красоты, общее для всех древних греков. В самом деле, в Древней Греции Красота не имела автономного статуса: можно даже сказать, что у греков, по крайней мере до эпохи Перикла, не было настоящей эстетики и теории Красоты.

Не случайно мы наблюдаем, как Красоту все время ассоциируют с другими качествами. Например, на вопрос о критериях оценки Красоты дельфийский оракул отвечает: «Самое красивое — это самое правильное». Даже в золотой век греческого искусства Красота всегда ассоциируется с другими ценностями, такими как «мера» и «уместность». К этому следует добавить, что поэзия у греков большого доверия не вызывала; у Платона это недоверие выражено ясно: искусство и поэзия (а значит, Красота) могут услаждать глаз и ум, но не связаны напрямую с истиной. И не случайно тема Красоты так часто ассоциируется с войной в Трое. У Гомера мы тоже не находим определения Красоты; и тем не менее легендарный автор *Илиады* безоговорочно оправдывает Троянскую войну теми же уважительными причинами, что и софист Горгий в своем вызывающем тексте *Похвала Елене* - то есть **неотразимой Красотой Елены,** Красотой, искупающей все случившееся. Захватив Трою, Менелай жаждет покарать смертью неверную супругу, но меч замирает в его руке при виде прекрасной обнаженной груди Елены.

I. ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ИДЕАЛ В ДРЕВНЕЙ ГРЕЦИИ



I. ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ИДЕАЛ В ДРЕВНЕЙ ГРЕЦИИ

Неотразимая красота Елены. Гомер (VIII-VII вв. до н. э.) *Илиада,* III, ст. 156-165

«Нет, осуждать невозможно, что Трои сыны и ахейцы
Брань за такую жену и беды столь долгие терпят:
Истинно, вечным богиням она красотою подобна!
Но, и столько прекрасная, пусть возвратится в Элладу;
Пусть удалится от нас и от чад нам любезных погибель!»
Так говорили; Приам же ее призвал дружелюбно:
«Шествуй, дитя мое милое! Ближе ко мне ты садися.
Узришь отсюда и первого мужа, и кровных, и ближних.
Ты предо мною невинна; единые боги виновны:
Боги с плачевной войной на меня устремили ахеян!»

Искусство и истина. Платон (V-IV вв. до н. э.). *Государство,* X

— Значит, подражательное искусство далеко от действительности. Поэтому-то, сдается мне, оно и может воспроизводить все, что угодно: ведь оно только чуть-чуть касается любой вещи, да и тогда выходит лишь призрачное ее отображение. Например, художник нарисует нам сапожника, плотника, других мастеров, но сам-то он ничего не понимает в этих ремеслах. Однако если он хороший художник, то, нарисовав плотника и издали показав это детям или людям не очень умным, он может ввести их в заблуждение, и они примут это за настоящего плотника. […]

Живопись — и вообще подражательное искусство — творит произведения, далекие от действительности, и имеет дело с началом нашей души, далеким от разумности; поэтому такое искусство и не может быть сподвижником и другом всего того, что здраво и истинно. […] Стало быть, подражательное искусство, будучи и само по себе низменным, от совокупления с низменным и порождает низменное. — Естественно. — Касается

ли это только подражания зрительного или также и воспринимаемого на слух — того, которое мы называем поэзией? — Видимо, и этого тоже.

Классицизм. Иоганн Иоахим Винкельман. *Мысли по поводу подражания греческим произведениям в живописи и скульптуре,* 1755

У изящных искусств, как и у людей, есть своя юность, и первые шаги этих искусств как бы похожи на первые шаги художников, когда нравится только высокопарное, бьющее на эффект. […] Может быть, первые греческие живописцы рисовали не иначе, чем сочинял их первый хороший трагик.

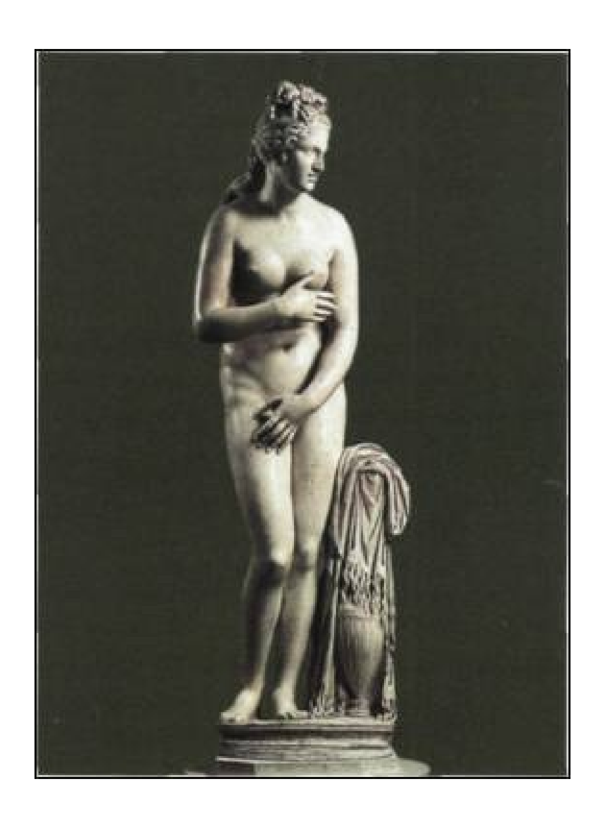
Страстность, нечто мимолетное, проявляется во всех человеческих действиях вначале, уравновешенность, основательность следует под конец. Однако требуется время на то, чтобы оценить это последнее; оно свойственно лишь великим мастерам; бурные страсти удаются даже их ученикам.

Благородная простота и спокойное величие греческих статуй является истинной отличительной чертой греческих литературных произведений лучшего периода, произведений Сократовой школы; эти же качества придают произведениям Рафаэля то отменное величие, которого он достиг путем подражания древним. Понадобилась такая прекрасная душа, как его душа, в таком же прекрасном теле, для того, чтобы впервые воспринять и открыть в новейшие времена истинный характер древних, причем величайшим для него счастьем было то, что это произошло уже в том возрасте, когда пошлые и не вполне сформировавшиеся души остаются невосприимчивыми к истинному величию.

38

1. ХОР МУЗ

Афродита Капитолийская, римская копия, 300 г. до н. э. Рим, Капитолийские музеи



Однако исходя из этого и других упоминаний о Красоте тела, мужского или женского, мы не можем утверждать, что в гомеровских текстах есть осознанная концепция Красоты. То же справедливо и для лирики более поздних поэтов, где (с одним важным исключением — Сафо) тема Красоты, похоже, определяющей роли не играет. Правда, эти свойственные древнему периоду представления не вполне адекватно воспринимаются сегодня, с нашей современной точки зрения, и не вполне адекватно воспринимались в прошедшие эпохи, когда настоящим и подлинным считалось «классическое» понятие Красоты, в сущности не подлинное и не настоящее, а являвшее собой проекцию на прошлое современного видения мира (примером может служить

Kalon — это то, что нравится. Феогнид (VI-V вв. до н. э.). *Элегии,* I, ст. 15-18

Зевсовы девы, Хариты и Музы! Вы некогда, Кадма
Свадебный пир посетив, дивную подняли песнь:
«Вечно прекрасное мило, а что не прекрасно, не мило».
Подлинно царская песнь шла из божественных уст.

Прекрасно то, что всегда дорого. Еврипид (V в. до н. э.). *Вакханки,* III, ст. 877-881

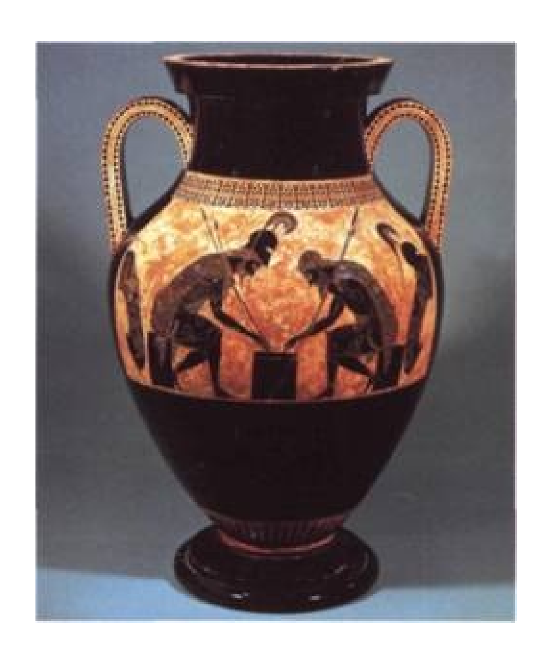
Когда ж над вражьей головой
Держишь победную руку ты, -
Это ль не мудрость?
Это ль не дар от богов нам прекраснейший?
А что прекрасно, то любо всегда!

Слева: Эос с телом своего сына Мемнона, аттический краснофигурный килик, 490-480 гг. до н. э. Париж, Лувр



40
1. ХОР МУЗ

Ахилл и Аякс, играющие в кости, чернофигурная амфора, 540 г. до н. э. Рим, Музеи Ватикана



классицизм Винкельмана). Насторожить нас должно само слово *Kalon,* лишь по ошибке переводимое как «прекрасное»: ***Kalon***- **это то, что нравится,** вызывает восхищение, привлекает **взгляд.** Прекрасный предмет — это предмет, формой своей радующий чувства, в том числе взор и слух. Но Красота предмета выражается не только в тех аспектах, что воспринимаются органами чувств: в случае человеческого тела важную роль приобретают также свойства души и характера, воспринимающиеся скорее мысленным, а не телесным оком. Исходя из этого, мы можем говорить о первом понимании Красоты, связанном, правда, с выражающими ее различными видами искусства, а не с единой концепцией: в гимнах Красота выражается в космической гармонии, в поэзии — в чарах, приносящих усладу человеку, в скульптуре — в мере и симметрии частей, в риторике — в верно найденном ритме.

Взгляд. Платон (V-IV вв. до н. э.) *Пир,* 211

Так что же было бы, […] если бы кому-нибудь довелось увидеть высшую эту красоту чистой, без примесей и без искажений, не обремененную человеческой плотью, человеческими красками и всяким другим бренным вздором, если бы эту божественную красоту можно было бы увидеть воочию в цельности ее идеи? Неужели ты думаешь, […] что человек, устремивший к ней взгляд, подобающим образом ее созерцающий и с ней неразлучный, может жить жалкой жизнью? Неужели ты не понимаешь, что, лишь созерцая красоту тем, чем ее и надлежит созерцать, он сумеет родить не призраки совершенства, а совершенство истинное,

потому что постигает он истину, а не призрак? А кто родил и вскормил истинное совершенство, тому достается в удел любовь богов, и если кто-либо из людей бывает бессмертен, то именно он.

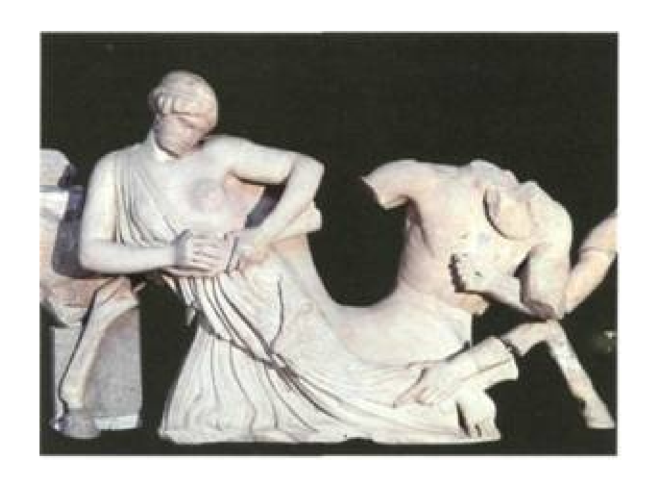
2. Красота у художников



В период возвышения Афин как крупной военной, экономической и культурной державы формируется более четкое представление об эстетической категории прекрасного. Эпоха Перикла, кульминационным моментом которой были победоносные войны с персами, — это эпоха бурного развития искусства, в частности живописи и скульптуры. Причины такого развития следует искать главным образом в необходимости восстановления храмов, разрушенных персами, в горделивой демонстрации мощи Афин, в благосклонном отношении к художникам самого Перикла.

К этим внешним причинам следует добавить своеобразие технического развития греческого изобразительного искусства. Скульптура и живопись Греции сделали колоссальный шаг вперед по сравнению с египетским искусством, что было в некотором смысле обусловлено повышением роли здравого смысла в искусстве. Египтяне в своей

Битва лапифов с *кентаврами*, статуи фронтона Дельфийского храма, IV в. до н. э. Дельфы, Археологический музей



архитектуре и живописных изображениях не считались с

требованиями зрительного восприятия, подчиняя их абстрактно установленным и неукоснительно соблюдавшимся канонам. Греческое же искусство выдвигает на первый план субъективное видение. Живописцы изобретают ракурс, дающий возможность не соблюдать объективную

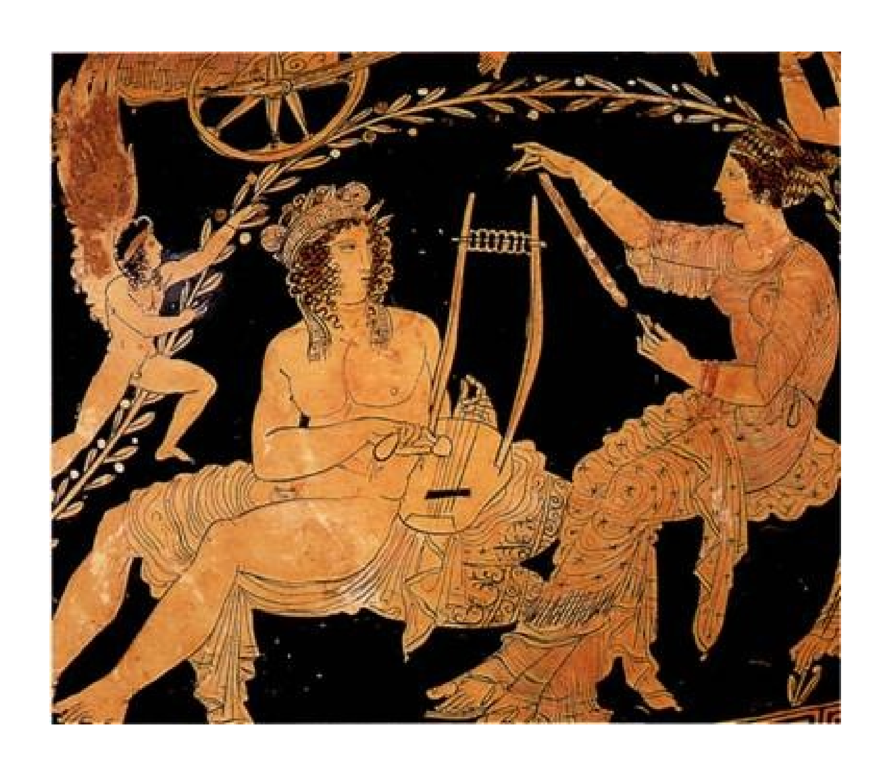
42

2. От греков к Ницше



Еще один аспект антитезы Аполлон — Дионис касается оппозиции удаленность — приближенность. Греческое и вообще западное искусство, в отличие от некоторых художественных форм Востока, в целом предполагает установленное расстояние между зрителем и произведением, отсутствие непосредственного контакта между ними, тогда как японскую скульптуру, например, принято трогать, а с тибетской мандалой — вступать в ритуальное взаимодействие. Таким образом, греческая Красота выражается чувствами, позволяющими соблюдать дистанцию между объектом и наблюдателем: зрению и слуху отдается предпочтение перед осязанием, вкусом и обонянием. Однако слышимые формы, то есть музыка, ненадежны в смысле дистанции: ведь они проникают в душу слушателя, а также втягивают его в свою сферу.

Мастер из Мидии, *Фавн и женщины с острова Лесбос*, фрагмент росписи гидрии, 410 г. до н. э. Флоренция, Археологический музей



57

II. АПОЛЛОНИЧЕСКОЕ И ДИОНИСИЙСКОЕ НАЧАЛА В КУЛЬТУРЕ

Ритм музыки возвращает нас к вечной (и дисгармоничной, поскольку не имеющей границ) текучести вещей.

В этом в сущности заключается сильная сторона ницшеанской трактовки противопоставления аполлонического и дионисийского начал, при том что порой его утверждения по-юношески наивны (что признавал и сам автор), а иные дерзновения справедливо подверглись строгому суду филологов. Безмятежная гармония, понимаемая как порядок и мера, выражается в том, что Ницше называет **аполлонической Красотой.** Но эта Красота в то же время является ширмой, стремящейся отгородиться от приводящей в смятение **дионисийской Красоты,** которая выражается не в видимых формах, но за пределами видимости. Это Красота ликующая и опасная, находящаяся в противоречии с разумом и часто изображаемая как одержимость и безумие: это ночная сторона ясного аттического неба, это область тайн, связанных с инициацией, и темных жертвенных ритуалов, в том числе Элевсинских мистерий и обрядов дионисийского культа. Эта ночная, волнующая и смущающая Красота будет скрыта до новейших времен (см. гл. XIII), чтобы стать потом тайным и животворящим источником современных форм Красоты, взяв реванш над классической гармонией.

Аполлоническая красота. Фридрих Вильгельм Ницше *Рождение трагедии из духа музыки*, I, 1872

Гомеровская «наивность» может быть понята лишь как совершенная победа аполлонической иллюзии: это — та иллюзия, которой так часто пользуется природа для достижения своих целей. Действительная цель прячется за образом химеры: мы простираем руки к этой последней, а природа своим обманом достигает первой. В греках хотела «воля» узреть самоё себя в преображении гения и в мире искусства; для своего самопрославления ее создания должны были сознавать себя достойными такой славы, они должны были узреть и узнать себя в некоей высшей сфере, но так, чтобы этот совершенный мир их созерцаний не мог стать для них императивом или укором. Таковой была сфера красоты, в которой они видели свои отражения — олимпийцев. Этим отражением красоты эллинская «воля» боролась с коррелятивным художественному таланту талантом страдания и мудрости страдания; и как памятник ее победы стоит перед нами Гомер, наивный художник.

Дионисийская красота. Фридрих Вильгельм Ницше *Рождение трагедии из духа музыки*, I, 1872

«Мы верим в вечную жизнь!» — так восклицает трагедия, между тем как музыка есть непосредственная идея этой жизни. Совершенно другую цель имеет пластическое искусство: в нем Аполлон преодолевает страдание индивида лучезарным прославлением вечности явления, здесь красота одерживает победу над присущим жизни страданием, скорбь в некотором смысле извирается прочь из черт природы. В дионисическом искусстве и его трагической символике та же природа говорит нам своим истинным, неизменным голосом: «Будьте подобны мне! В непрестанной смене явлений я — вечно творческая, вечно побуждающая к существованию, вечно находящая себе удовлетворение в этой смене явлений Праматерь!»

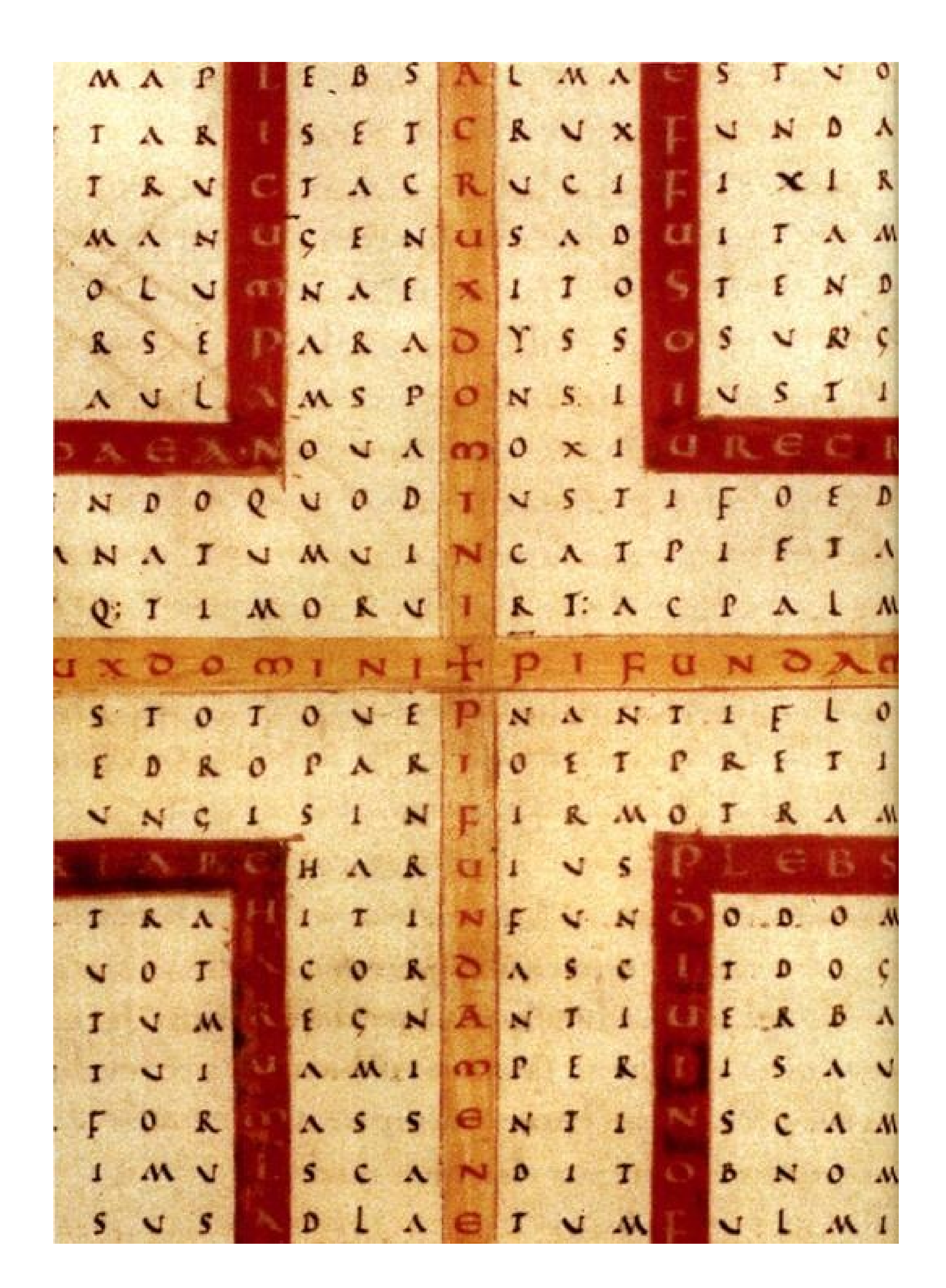
58

59

Глава III. Красота как пропорция и гармония

Рабан Мавр. Четыре стихии, четыре времени года, четыре стороны света…располагаются крестообразно

Рабан Мавр. *Четыре стихии*, *четыре времени года*, *четыре стороны света…располагаются крестообразно и приобретают тем самым сакральное значение*, из трактата *О хвалах Святому Кресту* фрагмент, IX в. Амьен, Муниципальная библиотека



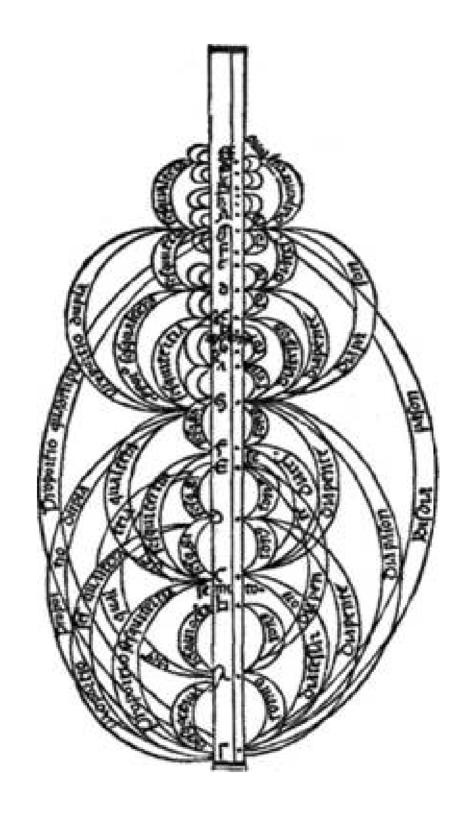
1. Число и музыка



Обычно прекрасной мы называем вещь пропорциональную. Это объясняет, почему со времен античности Красота отождествлялась с пропорциональностью, хотя следует напомнить, что общепринятое определение Красоты в Греции и Риме помимо пропорциональности включало в себя привлекательность цвета (и света). Когда на рубеже VII и VI вв. до н. э. древнегреческие философы, именуемые досократиками, такие как Фалес, Анаксимандр и Анаксимен, стали обсуждать, в чем начало всех вещей (и видели первоисточник в воде, в изначальной бесконечности, в воздухе), они стремились дать определение мирозданию как единому целому, организованному и управляемому единым и единственным законом. Это, в частности, означает, что мир мыслился как форма, а греки явно отождествляли Форму и Красоту. Однако первым, кто ясно выразил все это в своих трудах и увязал в единый узел космологию, математику, естественную науку и эстетику, стал в VI в. до н. э. Пифагор со своей школой. Пифагор, во время своих странствий, вероятно, соприкоснувшийся с египетской математикой, впервые высказал утверждение, что началом всех вещей является число. Пифагорейцы испытывают своего рода мистический ужас перед бесконечным, перед тем, что не может быть сведено к пределу, а потому ищут в числе правило, способное ограничить реальность, упорядочить ее и сделать понятной. С Пифагором зарождается эстетико-математическое восприятие мира: все вещи существуют потому, что они отражают **порядок,** а упорядочены они потому, что в них реализуются математические законы, представляющие собой одновременно условие существования и Красоты. Пифагорейцы первыми стали изучать **числовые отношения,** управляющие **музыкальными звуками,** пропорции, лежащие в основе

Франкино Гаффурио, *Таблица,* из *Теории музыки,* 1492. Милан,

Национальная библиотека Браиденсе



Число. Филолай (V в. до н. э.). *Фрагменты досократиков,* D44B4
И впрямь все, что познается, имеет число,
ибо невозможно ни понять ничего, ни
познать без него.

Порядок. Пифагор (VI-V вв. до н. э.) Из *Жизни философов* Диогена Лаэртия

Добродетель есть гармония, как, впрочем, здоровье, и любое благо, и божественность. Следовательно, все вещи созданы согласно гармонии.

Числовые отношения. Теон Смирнский (I-II вв. до н. э.) *Фрагменты досократиков,* D47A19a

Евдокс и Архит полагали, что консонансы заключаются в числовых отношениях, признавая также, что отношения имеются между движениями, причем быстрое движение дает высокий звук, так как оно непрерывно колеблет и резче ударяет воздух, а медленное — низкий, так как оно более вялое.

Музыкальные звуки. Теон Смирнский (I-II вв. до н. э.) *Фрагменты*

досократиков, D18A13

Лас Гермионский, с которым согласны последователи пифагорейца Гиппаса из Метапонта, полагая, что частота колебаний, от которых [получаются] консонансы,

соответствует числам, получил такие соотношения на сосудах. Взяв равные [по объему] и одинаковые [по форме] сосуды и один из них оставив пустым, а другой ‹наполнив› водой наполовину, он извлекал звук из того и другого и у него выходила октава. Затем он оставлял один сосуд пустым, а второй наполнял водой на одну четверть, и при ударе у него получалась кварта. Квинта [получалась], когда он заполнял [второй сосуд] на одну треть. Таким образом, отношение пустоты одного сосуда к пустоте другого составляло: в случае с октавой — 2 : 1, с квинтой — 3 : 2, с квартой — 4 : 3.

Пропорция. Бонавентура (XIII в.) *Путеводитель души к Богу*, II,10

Так как все сотворенное красиво и неким образом вызывает наслаждение, а красота и наслаждение не могут существовать без пропорции, пропорция же в первую очередь заключается в числах, то с необходимостью следует, что все исполнено числами, а через это «число является главным образцом в душе Творца» , а в вещах — главным следом, ведущим к мудрости. А так как этот след в высшей степени очевиден и близок Богу, то как бы через семь отдельных чисел он ведет нас к Богу ближайшим путем и делает это так, чтобы Бог познавался во всех телесных и воспринимаемых чувствами вещах, ведь мы видим в них числа, а в числах наслаждаемся пропорциональностью и посредством численных пропорций мы неопровержимо выносим суждения о законах.

Музыкальные лады. Боэций (480-526) *Наставления к музыке*, I, I

Ведь ничто не свойственно так человечности, как расслабляться от сладких ладов и укрепляться от противоположных им; и это распространяется на все профессии и возрасты, и юноши, как и старцы, столь же естественно подчиняются музыкальным ладам под действием некоего непроизвольного эффекта, и потому нет вообще возраста, который был бы чужд приятному наслаждению кантиленой. Отсюда понятно, почему не напрасно было сказано Платоном, что душа мира была слажена музыкальным согласием. Ведь если из того, что в нас соединено и подобающим образом слажено, выделить то, что и в стариках соединено подходящим и надлежащим образом и чем мы наслаждаемся, можно будет убедиться, что и мы сами сложены на основании того же самого подобия. Ибо подобие дружественно, а отсутствие подобия ненавистно и разделено

на противоположности.

62

1. ЧИСЛО И МУЗЫКА

63

III. КРАСОТА КАК ПРОПОРЦИЯ И ГАРМОНИЯ

2. Архитектурные пропорции



Отношения, определяющие размеры греческих храмов, промежутки между колоннами и соотношения частей фасада соответствуют тем же отношениям, что определяют музыкальные интервалы. Идея перехода от арифметической концепции числа к пространственно-геометрической концепции соотношения различных точек как раз и принадлежит Пифагору.

Tetraktys - это символическая фигура, на которой основываются пифагорейцы

Tetraktys - это символическая фигура, на которой основываются пифагорейцы. В ней самым совершенным и наглядным образом отражен переход от числа к пространству, от арифметики — к геометрии. Каждая сторона этого треугольника образована четырьмя точками, а в центре его расположена одна точка, единица, от которой берут начало все остальные числа. Число четыре становится таким образом синонимом силы, справедливости и прочности; треугольник, образованный тремя сериями из четырех чисел, есть символ совершенного тождества. Точки, образующие треугольник, в сумме дают десять, а через десять первых чисел можно выразить все возможные числа. Если число — это сущность вселенной, в *тетрактисе* (или в декаде) сосредоточена вся вселенская мудрость, все числа и все возможные числовые действия. Если продолжать определять числа по модели *тетрактиса*, расширяя основание треугольника, получаются числовые прогрессии, где чередуются числа четные (символ бесконечности, поскольку в них невозможно найти точку, делящую ряд точек на две равные части) и нечетные (конечные, поскольку в ряду всегда есть центральная точка, делящая его ровно пополам). Но этой арифметической гармонии будет соответствовать и гармония геометрическая; глаз сможет постоянно связывать эти точки в бесконечную и непрерывную последовательность совершенных

Построение Пифагорова *тетрактиса*.

Центральная точка равноудалена от точек, образующих равносторонний треугольник тетрады. Продолжив построение из любой точки, получаем потенциально бесконечную сетку, в которую вписано бесконечное множество тождественных равносторонних треугольников



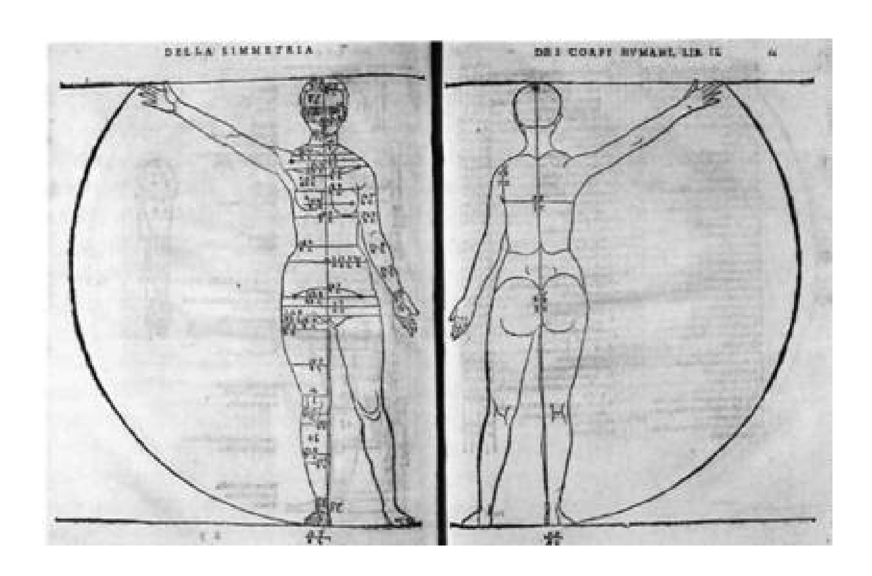

64

2. АРХИТЕКТУРНЫЕ ПРОПОРЦИИ

80

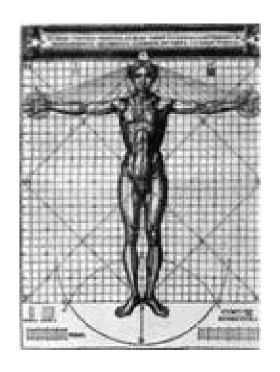
3. ТЕЛО ЧЕЛОВЕКА

Альбрехт Дюрер, Антропометрическая таблица, из трактата О симметрии человеческих тел, 1591

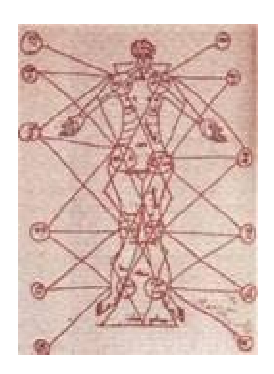


Слева направо:

Витрувианская фигура, из трактата Ч. Чезариано *Луций Витрувий Поплион об архитектуре*, 1521. Милан, Национальная библиотека Браиденсе



Строение тела и основные свойства человека в соответствии с Зодиаком, XI в. Бурго де Осма, Испания



Леонардо да Винчи, *Схема пропорций тела человека,* ок.1530. Венеция, Галерея Академии

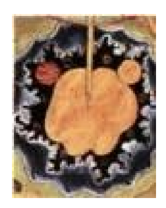


зрелые математические выкладки теоретиков Гуманизма и Возрождения.

У Дюрера пропорции тела основаны на строгих математических модулях. О пропорциях говорили как во времена Виллара, так и в эпоху Дюрера, но явно изменилась строгость расчетов, и идеальная модель художников Возрождения восходит не к средневековому философскому понятию пропорциональности, но скорее к концепции, воплощенной в

Каноне Поликлета.

4. Космос и природа



Согласно пифагорейской традиции (проводником пифагорейства в Средневековье явился Боэций), душа и тело человека подвластны тем же законам, что управляют музыкой, и те же самые пропорции можно обнаружить в **космической гармонии,** так что микро- и макрокосм (мир, в котором мы живем, и вселенная в целом) связаны единым математическим и одновременно эстетическим правилом. Это правило проявляется в музыке мироздания: речь идет о музыкальной гамме, производимой планетами, каждая из которых, согласно Пифагору, вращаясь вокруг неподвижной Земли, издает свой **звук,** тем более высокий, чем дальше планета от Земли и чем соответственно быстрее ее движение. Из этих звуков складывается сладчайшая музыка, но наши чувства слишком несовершенны, чтобы ее слышать. Средневековье даст бесчисленное множество вариаций на тему музыкальной Красоты мироздания. В IX в. Скот Эриугена будет говорить

Космическая гармония. Плутарх (I-II вв.). *Упадок оракулов,* XXII

Петрон говорит о существовании 183 миров, располагающихся в форме равностороннего треугольника, каждая сторона которого включает в себя 60 миров. 13 остальных миров располагаются соответственно на трех вершинах, но при этом они соприкасаются *с* мирами, распределенными по сторонам, и вращаются в строгом порядке, точно в хороводе. Тому подтверждением — число миров, открытое не в Египте, не в Индии, но в дорийских краях, так как его установил некий Петрон из Гимеры, что на Сицилии. Я не читал его сочинение и не знаю, дошло ли оно до нас, однако, по словам Гиппия из Регия, на которого ссылается Фаний из Эреса, Петрон учил, что существуют 183 мира, «которые соприкасаются друг с другом в одной точке», однако он не дает ясного объяснения, что же, собственно говоря, означает «соприкасаться друг с другом в одной точке», и не приводит иных убедительных доводов*.

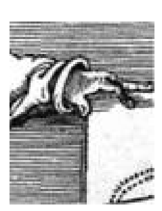
Порядок и мера. Бонавентура из Баньореджо (XIII в.) *Комментарий к Сентенциям Петра Ломбардского*, 1, 43, 1

Поскольку Бог может создавать лишь вещи, в себе упорядоченные, поскольку порядок предполагает число, а число предполагает меру, и поскольку упорядочены лишь те вещи, что имеют числовое выражение, а числовое выражение имеют лишь вещи ограниченные, то из этого с необходимостью следует, что Бог сотворил вещи в соответствии с числом, весом и мерой*.

Космос. Вильгельм Конхезий (XIII в.) *Комментарии на Платона*

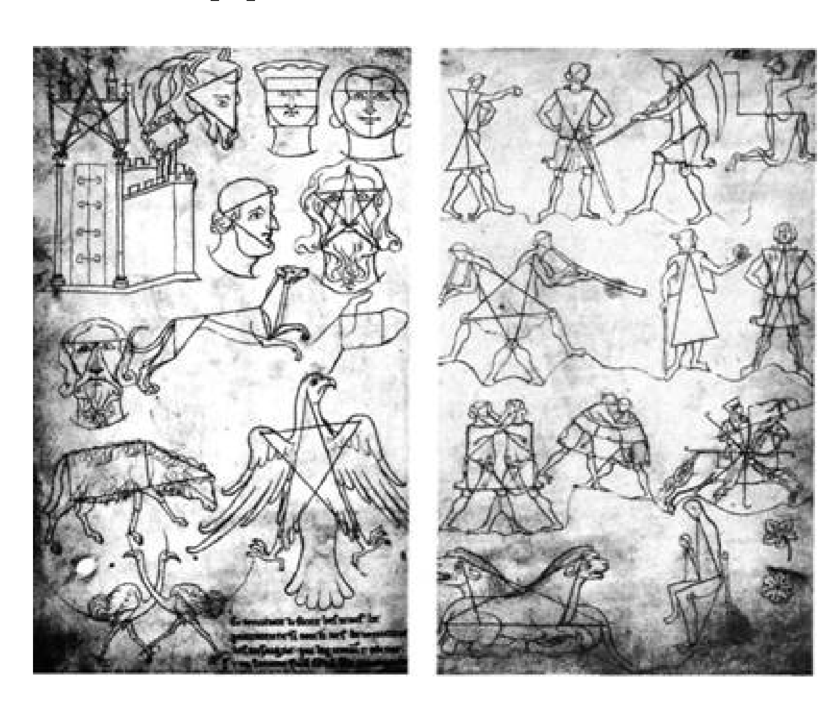
Красота мира — это всё то, что явлено
в отдельных его элементах: звезды
на небе, птицы в воздухе, рыбы в воде,
люди на суше*.

5. Трактаты об искусстве



Эстетика пропорциональности принимала все более сложные формы; мы обнаруживаем ее, в частности, в живописи. Все трактаты об изобразительном искусстве, от византийских текстов афонских монахов до *Трактата* Ченнино Ченнини (XV в.), свидетельствуют о стремлении пластических искусств встать на тот же математический уровень, что и музыка. В этом смысле нам кажется уместным рассмотреть такой документ, как *Альбом* или *Книга о портретах* (*Livre de portraiture*)

Виллар де Оннекур, Модели рисунков. Этюды голов, мужских фигур и лошади…, из Книги о портретах, XIII в.



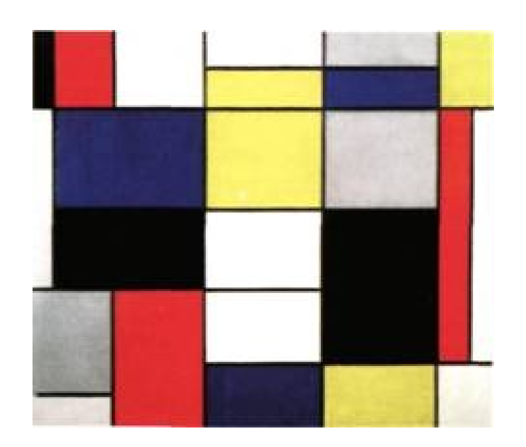
7. Пропорциональность в истории



Если мы возьмем различные произведения средневекового искусства и сопоставим их с образцами искусства греческого, на первый взгляд нам будет трудно себе представить, что статуи и архитектурные сооружения, которые после эпохи Возрождения считались варварскими и непропорциональными, могли воплощать определенные критерии пропорциональности.

Дело в том, что теория пропорции всегда была связана с философией платонического толка, согласно которой модель реальности — это идеи, а реальные вещи — это всего лишь бледное и несовершенное подражание идеям. Греческая цивилизация, видимо, сделала все возможное, чтобы воплотить совершенство идеи в скульптуре или живописном изображении, хотя трудно сказать, представлял ли себе Платон статуи Поликлета или более ранние произведения изобразительного искусства, когда задумывался об идее Человека. Он считал искусство несовершенным подражанием природе, в свою очередь являвшейся несовершенным подражанием миру идей. Как бы то ни было, стремление привести художественное изображение в соответствие с Красотой платоновской идеи было характерно для художников Возрождения. Однако были эпохи, когда разрыв между идеальным и реальным миром определялся гораздо более резко; вспомним абстрактный идеал Красоты и пропорциональности, воплощенный в картинах Мондриана.

Пит Мондриан, *Композиция А*, 1919. Рим, Национальная галерея современного искусства



90
97

Глава IV. Свет и цвет в Средние века

Фрагмент Ватиканского манускрипта с литургией Святого Иоанна Златоуста, X-XI вв. Ватикан, Апостольская библиотека



1. Свет и цвет



Многие люди, введенные в заблуждение условным образом «темных веков», по сей день представляют себе Средневековье как «темную» эпоху, в том числе и в плане цветовой гаммы.

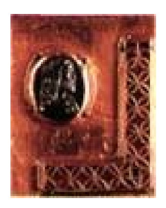
В то время по вечерам света было, конечно, немного: хижины освещались самое большее пламенем камина, огромные залы замков — факелами, монашеская келья — тусклым огоньком лампады; темно (и неспокойно) было на улицах деревень и городов. Однако так же будет и в эпоху Возрождения, и в эпоху барокко, и позже, вплоть до изобретения электричества.

Сам же средневековый человек видит себя (или, по крайней мере, изображает себя в поэзии и живописи) окруженным лучезарным светом. В средневековых миниатюрах, созданных, наверное, в темных помещениях, едва освещенных единственным окошком, поражает, насколько они исполнены света и даже какого-то особенного сияния, порождаемого сочетанием чистых цветов: красного, голубого, золотого, серебряного, белого и зеленого, без полутонов и светотени.

Слева: Ангел третьей трубы, фрагмент, из *Комментария на Апокалипсис* Беата из Лиебаны, VIII в. Мадрид, Национальная библиотека



2. Бог как свет



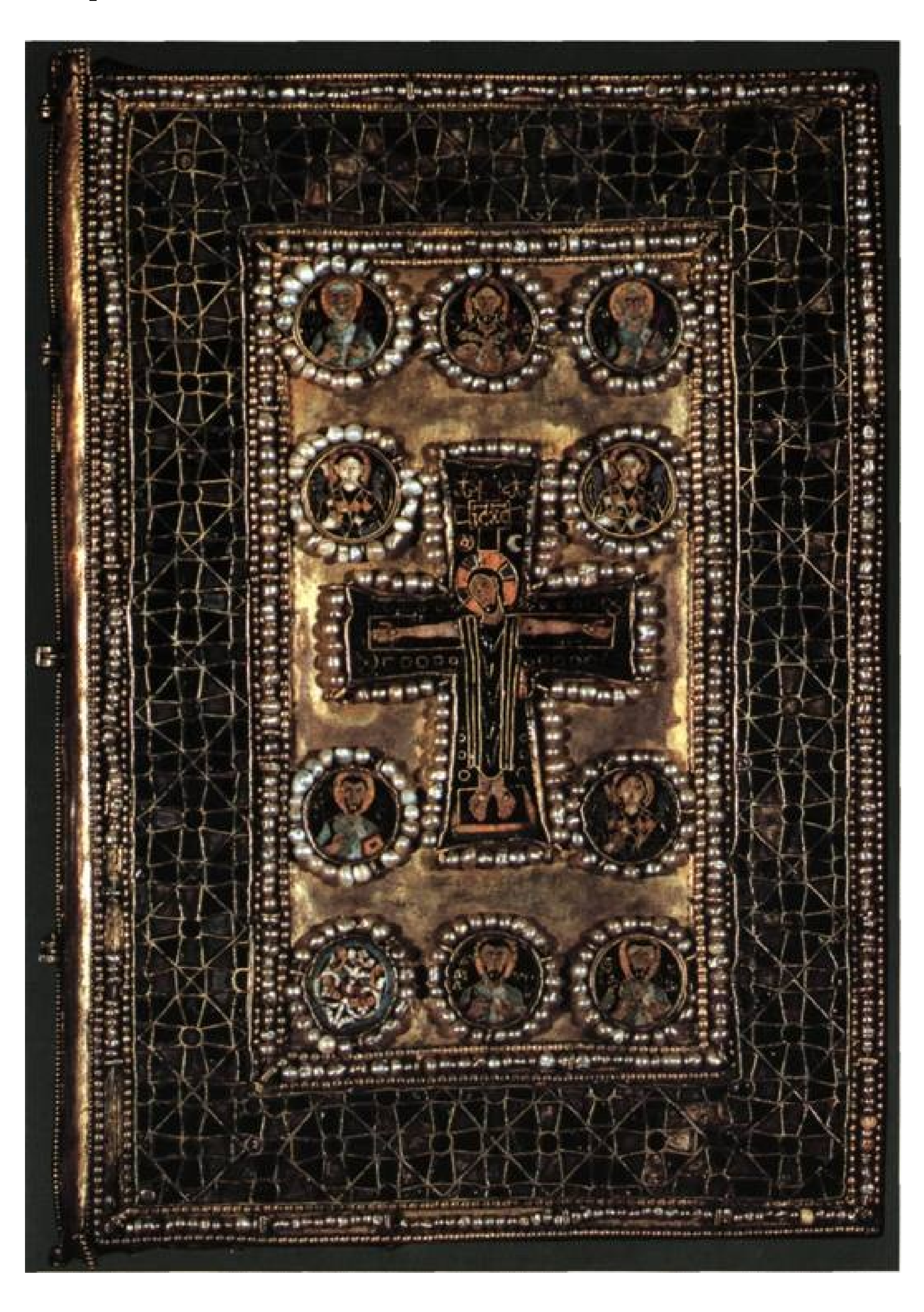
Один из источников эстетики *claritas*, несомненно, кроется в присущем многим цивилизациям отождествлении Бога со светом: семитский Ваал, египетский Ра, иранский Ахурамазда — это персонификации солнца или благотворного воздействия света, естественным образом приведшие к платоновской концепции Добра как солнца; через неоплатонизм эти образы проникают в христианскую традицию. Плотин унаследовал из греческой традиции идею о том, что прекрасное состоит прежде всего в пропорциональности (см. гл. Ill), которая рождается из гармоничного соотношения различных частей целого. Поскольку греческая традиция утверждала, что Красота — это не только *symmetria*, но также и *chroma*, цвет, возникает вопрос, как может существовать Красота, которую мы сегодня назвали бы качественной, сиюминутной, Красота, проявляющаяся в простом восприятии цвета. В своих *Эннеадах* (I, 6) Плотин задается вопросом, почему мы считаем прекрасными цвета и свет солнца или сияние звезд, если они просты и красота их не проистекает из симметрии частей. Его ответ: **«Простая Красота цвета** возникает благодаря преодолению светом темного начала в материи, ну а сам свет бесплотен, он — ум и идея (эйдос)». Отсюда и **Красота огня,** сияющего подобно идее. Но это замечание имеет смысл только в рамках философии неоплатонизма, видящей в материи последнюю (низшую) стадию нисхождения через эманацию неисчерпаемого и высшего Единого. Соответственно свет, озаряющий материю, может быть не чем иным, как отблеском Единого, чьей эманацией она является. Бог, таким образом, отождествляется с **всеосвещающим потоком,** распространяющим свое сияние на всю вселенную.

Эти идеи повторяются у Псевдо-Дионисия Ареопагита — автора, о котором неизвестно ничего, кроме того, что писал он, вероятно, в V в. н. э. Средневековье открыло его для себя в IX в., когда его труды перевели на латынь, а писавшего отождествили с тем Дионисием, которого обратил в христианство апостол Павел в афинском Ареопаге. В своих трудах О

небесной иерархии и О *божественных именах* он представляет **Бога как «свет»,** «огонь», «светоносный источник». Те же образы мы находим и у крупнейшего представителя средневекового неоплатонизма Иоанна Скота Эриугены. На всю последующую схоластику повлияла также арабская философия и поэзия, где запечатлены светозарные видения, экстазы красоты и лучезарного блеска и где благодаря Аль-Кинди в IX в. была разработана сложная космологическая картина, основанная на могуществе **звездных лучей.**

4. Украшение

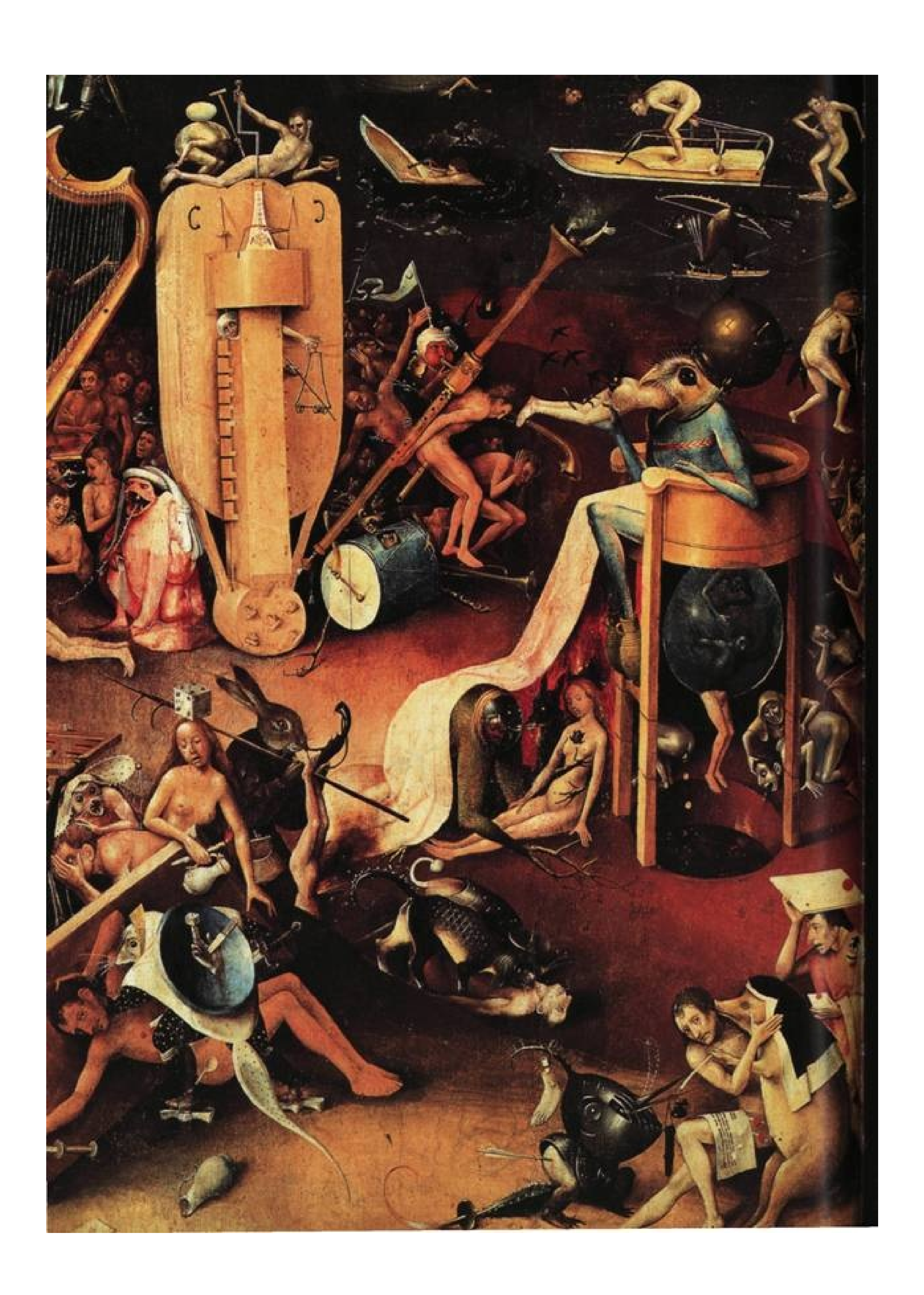
Слева: Переплет Евангелия, IX в. Венеция, Национальная библиотека Святого Марка



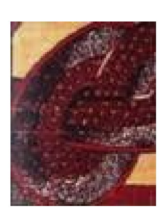
110
129

Глава V. Красота чудовищ

Слева: Иероним Босх, *Сад земных наслаждений: Ад*, ок. 1506. Мадрид, Прадо



1. Прекрасное изображение безобразного

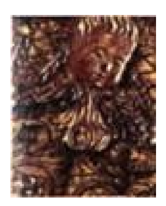


В любой культуре рядом с собственной концепцией Прекрасного всегда есть и свое представление о Безобразном, хотя по археологическим находкам обычно трудно установить, действительно ли то или иное изображение считалось безобразным: в глазах современного западного человека некоторые фетиши и маски иных цивилизаций выглядят как изображения ужасных и уродливых существ, тогда как для носителей этих культур они вполне могут или могли представлять позитивные ценности. Греческая мифология изобилует такими персонажами, как фавны, циклопы, химеры и минотавры или божества наподобие Приапа, они воспринимаются как чудовища и не имеют

Антефикс в виде головы Горгоны из города Санта Мария Капуа Ветере, IV в. до н. э. Неаполь, Национальный археологический музей



3. Безобразное во вселенском символизме



Как бы то ни было, мистическая и теологическая мысль эпохи должна была каким-то образом объяснить присутствие в творении всех этих чудищ и нашла для этого два пути. С одной стороны, она вписывает их в великую традицию **вселенского символизма.** На основе утверждения апостола Павла о том, что все сверхъестественное мы воспринимаем *in aenigmate,* в иносказательном, символическом смысле, делается вывод, что все в этом мире, будь то животное, растение или

Вселенский символизм. Гуго Сен-Викторский (XII в.) *О писаниях и Священном Писании,* V

Однако, как говорят, буква значит не одно и то же в буквальном и аллегорическом смысле. Лев буквально означает зверя, тогда как в аллегорическом смысле он обозначает Христа; таким образом, слово «лев» означает Христа. Тем не менее я попрошу тебя доказать, почему же лев означает Христа. Наверное, ты ответишь, как и положено, что дело здесь в соответствии внешнего вида и смысла; ибо лев спит с открытыми глазами или что-то в таком роде; стало быть, лев означает Христа, так как спит с открытыми глазами. Итак, если верить тебе, лев, то есть это слово, означает Христа, так как спит с открытыми глазами. Либо откажись от сказанных слов, либо измени свою аргументацию. В самом деле, либо неверно твое утверждение, что данное слово, «лев», означает Христа, либо не годится приводимый тобой довод, что лев означает Христа, так как спит с открытыми глазами. Ведь не слово же спит с открытыми глазами, но зверь, этим словом обозначаемый. Следовательно, когда говорят, что лев означает Христа, означающим является не имя, но сам этот зверь. Итак, не хвались своим пониманием Писания, пока не уразумел его буквы. Незнание буквы есть незнание того, что буква означает и что буквой обозначается. […] Стало быть, если вещи, обозначаемые буквой, являются знаками духовного понимания, как же они могут быть знаками, если их тебе еще не указали? Не прыгай, если не хочешь свалиться в пропасть. Самым верным путем

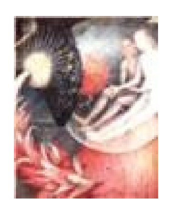
идет тот, кто как следует все обдумал. […] Вот почему мы хотели бы предостеречь читателя, чтобы он не отвергал этих начальных понятий. Да не возомнит он, что позволительно пренебрегать знанием вещей, которые Священное Писание предлагает нам через первичные буквальные смыслы, ибо это те самые вещи, которые Священное Писание обозначило в качестве подобий мистических смыслов для тех, кто способен приблизиться к вещам невидимым не иначе как посредством плотских чувств и через видимые вещи: устанавливая эти подобия. Священное Писание очертило вещи, постигаемые духовно. Если бы, как полагают некоторые, от буквы можно было сразу же перейти к духовному пониманию, вряд ли Святой Дух наполнил бы Божественную речь фигурами и подобиями вещей, посредством которых душа направляется к постижению духовных истин. По слову апостола, *«но не духовное прежде, а душевное»* (I Кор. 15). И если бы Божественная мудрость не была доступна восприятию физическими чувствами, замутненный разум никогда бы не возвысился до ее духовного постижения*.

Моральное значение. Неизвестный автор (XII в.) *Кембриджский бестиарий*

Крокодил, изначально обитавший в Ниле, получил свое название от слова, обозначающего желтоватый цвет (*croceus*). Это

V. КРАСОТА ЧУДОВИЩ

4. Безобразное необходимо Красоте



В *Сумме* (*Summa*), приписываемой Александру из Гэльса, сотворенный мир представляет собой единое целое, воспринимать которое следует именно в его цельности: здесь тени помогают ярче воссиять свету, а то, что само по себе может показаться безобразным, предстает прекрасным в рамках всеобщего порядка. Прекрасен порядок в целом, и с этой точки зрения оправдано даже уродство, поскольку и оно способствует равновесию порядка. Гильом Овернский говорит, что разнообразие преумножает Красоту вселенной, а значит, и все то, что кажется нам неприглядным, необходимо для универсального порядка, в том числе и чудовища.

С другой стороны, даже когда наиболее радикальные ригористы сетовали, что художники чересчур увлекаются изображением монстров, они сами не могли уберечься от чарующего воздействия этих образов. Вспомним знаменитый отрывок Святого Бернарда, всегда выступавшего против излишнего украшения церквей и обилия чудищ в орнаментах. Его слова осуждают, но его описание зла исполнено притягательной силы, словно и сам он не может устоять перед чарами этих чудо-существ. И таким образом чудовища, притягательные, пусть и пугающие, и подпускаемые близко, пусть даже и с опаской, — во всем своем великолепии уродства входят в литературу, входят в живопись, от описаний Ада Данте до более поздних картин Босха. И лишь несколько веков спустя, с приходом романтизма и декаданса, будет без всякого лицемерия признана притягательность ужасного и Красота Дьявола.

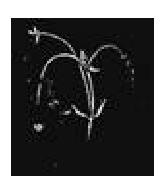
Прерафаэлиты. Данте Габриель Россетти. *Сивилла пальмоносная,* ок. 1860

Под аркой жизни, где любовь, и тайна
и страх, и смерть кумирню сторожат,
узрел Красу на троне я и взгляд

ее в себя вобрал, как вдох случайный.
Глаза голубизны необычайной
морей и неба гнев в себе таят
и в рабство пальмоносной обратят
того, кто ей назначен изначально.
Се — Госпожа Краса. Твоя рука
и голос в честь нее дрожат слегка.
Трепещущий подол ее знаком
тебе давно — в отчаянье каком
твои шаги и сердце вслед за ней
стучат! С какою страстью! Сколько дней!**

Глава VII. Магическая Красота Кватроченто и Чинквеченто

1. Красота между изобретением и подражанием природе

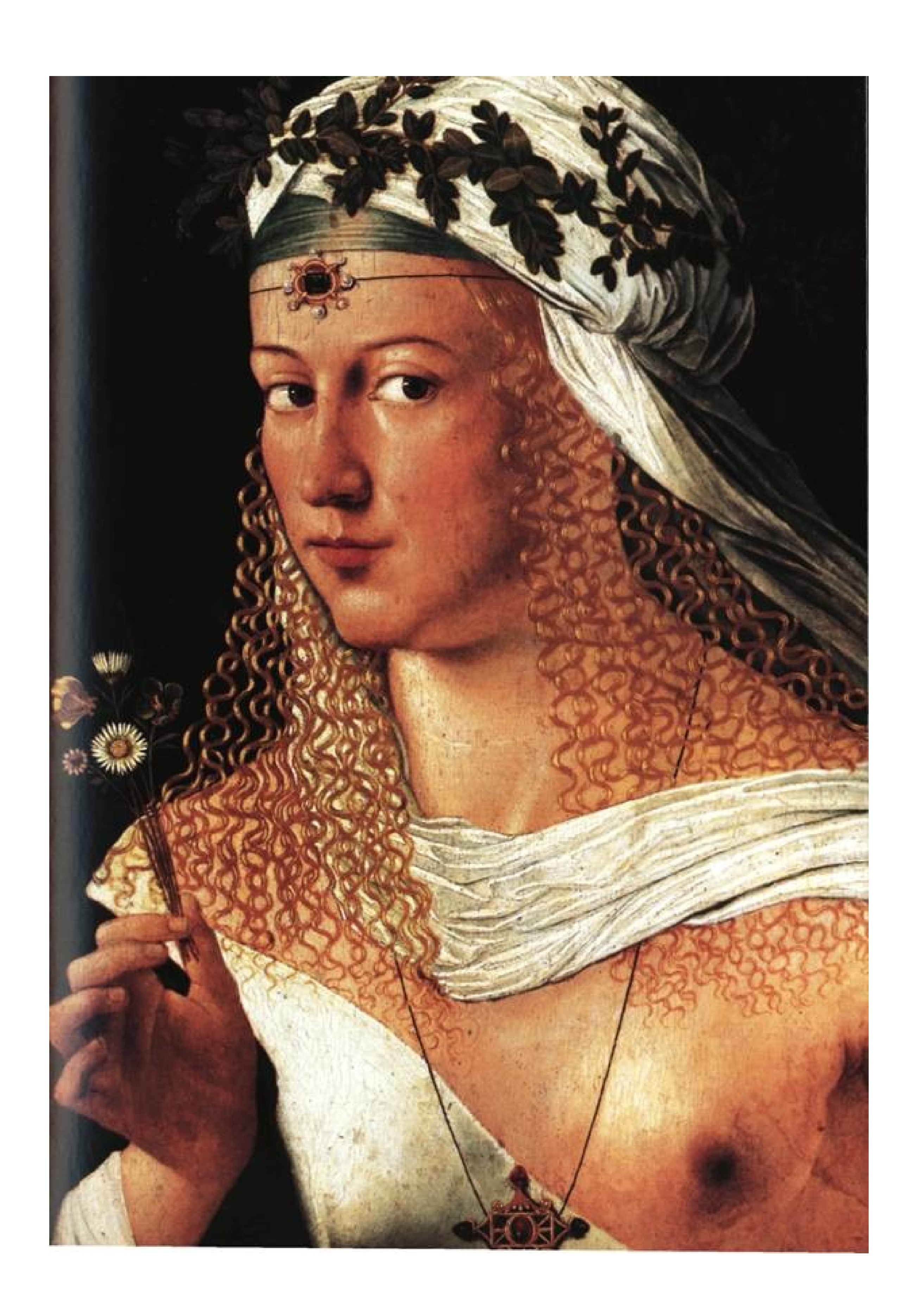


В XV в. под воздействием разноплановых, но сопутствующих друг другу факторов — открытия перспективы в Италии, распространения новой живописной техники во Фландрии, влияния неоплатонизма на свободные искусства, атмосферы мистицизма, распространяемой Савонаролой, — Красота стала пониматься двойственно, что в нашем, современном, восприятии выглядит как противоречие, а для людей того времени было вполне естественным. В самом деле, Красота воспринимается и как подражание природе согласно научно обоснованным правилам, и как созерцание сверхъестественной стадии совершенства, не подвластной глазу, ибо не имеющей полного воплощения в подлунном мире. Познание видимого

Сандро Боттичелли, *Мадонна Магнификат*, ок. 1482. Флоренция, Галерея Уффици



Справа: Бартоломео Венето, *Флора*, ок. 1507-1510. Франкфурт-на-Майне, Государственный институт искусств



Тициан, *Любовь небесная и любовь земная*, 1514. Рим, Галерея Боргезе



4. ВЕНЕРЫ
190-191

Глава VIII. Дамы и Герои

Леонардо да Винчи, *Портрет Чечилии Галлерани* (Дама с горностаем), 1485-1490. Краков, Музей Чарторыйских



Передать Красоту тела означает для художника дать ответы на вопросы как теоретического плана (Что такое Красота? При каких условиях она познаваема?), так и практического (Какие каноны, вкусы и социальные обычаи позволяют назвать тело прекрасным? Как меняются критерии Красоты во времени и в зависимости от того, идет ли речь о мужчине или о женщине?). Сопоставим некоторые наиболее значительные образы и тексты.

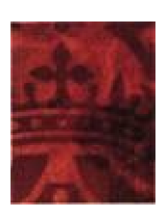
1. Дамы…



Если мы сравним разных Венер, то заметим, что изображение обнаженного женского тела дает повод для весьма сложных теоретических обобщений.

Венера Бальдунга-Грина, с ее белой чувственной кожей, выделяющейся на темном фоне, явно намекает на физическую, материальную Красоту, которую несовершенство форм (по сравнению с классическими канонами) делает еще более реалистичной. Хотя за ней по пятам неотступно следует Смерть, эта Венера олицетворяет женщину эпохи Возрождения, умеющую ухаживать за своим телом и показывать его со всей откровенностью. А вот женские лица Леонардо неуловимы и объяснению не поддаются: это хорошо видно в *Даме с горностаем,* где нарочито неоднозначная символика выражена в неестественно длинных женских пальцах, ласкающих зверька. И, видимо, не случайно именно в женском портрете вольное обращение с пропорциями сочетается у Леонардо с правдоподобным изображением животного; неуловимый и необъяснимый характер женской природы, выразившийся в идее «грации» (итал. *grazia* - слово многозначное и объемлет весь спектр значений от «благодати» до «изящества». — *Прим. пер.*), связан также с типичной для маньеристской живописи

2. … и Герои



Все эти проблемы возникали и так или иначе разрешались и при изображении мужского тела. Мужчина эпохи Возрождения ставит себя в центр мира и любит, чтобы его изображали исполненным горделивого могущества, причем не без некоторой жесткости: Пьеро делла Франческа придает лицу Федерико да Монтефельтро выражение человека, который точно знает, чего хочет. Во внешности ощущаются и сила, и следы удовольствий: человек, наделенный властью, дородный и крепкий, если не мускулистый, выставляет напоказ признаки своего могущества. Отнюдь не стройны фигуры Лодовико Моро, Александра Борджа (славившегося большим успехом у современниц), Лоренцо Великолепного и Генриха VIМ. И если король Франции Франциск I на портрете Жана Клуэ прячет под широкой одеждой свою старомодную стройность, его возлюбленная Жестянщица в изображении Леонардо пополняет галерею неисповедимых и неуловимых женских взглядов.

Пока эстетическая теория крепнет за счет правил пропорциональности и симметрии тела, сильные мира сего являют собой живое

Ганс Гольбейн Младший, *Генрих VIII*, 1540. Рим, Национальная галерея / Аньоло Бронзино, *Лоренцо Медичи*. Флоренция, Галерея Уффици




AVRENTIVS MEDICES PETRI FILIVS.

3. Красота практическая.



Несомненно, этот переход во многом был связан с историческим процессом Реформации и вообще с изменением нравов на рубеже XVI - XVII вв. На наших глазах постепенно преображается образ женщины: она предстает перед нами одетой и превращается в хозяйку, воспитательницу, распорядительницу. И вот вместо апофеоза чувственной Красоты перед нами чопорная Джейн Сеймур, третья жена Генриха VIII: на портретах ее изображают с поджатыми губами и лицом предусмотрительной домохозяйки, без малейшего намека на страсти, что, впрочем, характерно и для многих женщин Дюрера.

Ян Вермеер, *Молочница*, 1658-1660. Амстердам, Государственный музей



206
3. КРАСОТА ПРАКТИЧЕСКАЯ..

Глава IX. От грации к беспокойной Красоте

1. К субъективной и множественной Красоте



В эпоху Возрождения была доведена до совершенства «великая теория», по которой Красота заключалась в пропорциональности частей. Но одновременно зарождались центробежные силы, толкавшие в сторону беспокойной, изумляющей Красоты. Речь идет о динамичной тенденции, и свести ее к таким учебным понятиям, как классицизм, маньеризм, барокко, рококо, можно лишь из соображений удобства изложения. Куда важнее подчеркнуть, что и искусства, и общества той эпохи оказались во власти необычайно изменчивого культурного процесса, так что одни формы постоянно перетекали в другие, лишь на краткие мгновения, да и то часто лишь с виду, замирая в конкретных и строго определенных образах.

Так, ренессансная «манера» оборачивается маньеризмом; развитие основанных на математике наук, позволивших Возрождению выработать «великую теорию», приводит к открытию куда более сложных и беспокойных, чем предполагалось, разновидностей гармонии; самозабвенное служение науке выражается не в спокойствии духа, но в его склонности к мрачной меланхолии; развитие знаний смещает человека из центра мира и откидывает его куда-то на обочину Творения. Все это не должно нас удивлять. С социальной точки зрения Возрождение в силу самой природы действующих в эту эпоху сил не может обрести

Караваджо, *Голова Медузы*, ок. 1581. Флоренция, Галерея Уффици



214

228

5. ОСТРОУМИЕ, ИЗОЩРЕННОСТЬ, КОНЦЕПТИЗМ…

5. Остроумие, изощренность, концептизм…



Одной из характерных черт барочного мышления было сочетание конкретной образности и стремления удивить, получившее различные названия — *agudeza* («остроумие», *исп.*), концептизм. *Wit* («остроумие», *англ.*), маринизм — и наиболее ярко проявившееся в творчестве Бальтасара Грасиана. Развитию этой новой формы красноречия способствовали учебные программы, выработанные иезуитами вскоре после Тридентского собора: *Ratio studiorum {Учебный план*) 1586 г. (обновленный в 1599) предусматривал по завершении пятилетнего доуниверситетского обучения двухгодичный курс риторики, дающий возможность ученику в совершенстве овладеть искусством красноречия не только в практических целях, но и для достижения красоты изложения мыслей. Даже не имея собственной формы, концепты (понятия) должны отличаться утонченностью и остроумием, дабы удивлять и проникать в душу слушателя. **Остроумие** требует быстрого, изворотливого, творческого ума, способного уловить невидимые глазу связи — иными словами, способности к изощренному мышлению. Таким образом, перед концептистской Красотой открываются совершенно новые области постижимых реалий, а Красота ощутимая,

Остроумие. Бальтасар Грасиан *Остроумие, или Искусство изощренного ума*, I, 2, 1642-1648

Принадлежит оно к числу тех занятий, о которых больше знают в целом и куда меньше — в частностях; его нетрудно опознать, но трудно определить; посему в таком малоизвестном предмете пригодится, надеюсь, любое описание. Чем красота является для глаз, а благозвучие для ушей, тем для ума является остроумие.

Острота. Эмануэле Тезауро. *Подзорная труба Аристотеля,* 1654-1670

Божественная дочь Разума многим знакома с виду, хоть мало кому ведома ее природа; однако в каждом веке и всеми людьми почитается она с восхищением, и когда через зрение или слух люди знакомятся с нею, считают за редкое чудо; и даже те, кто не разумеет ее тайн, радостно и с восхищением приветствуют ее. Она Остро-

тою зовется, Великой матерью всякого изысканного концепта; она чистейший свет ораторского и поэтического искусства, живой дух мертвых страниц, насладительнейшая приправа к мудрой беседе; высшее из усилий ума; последний отсвет Божественности в человеческой душе.

Проницательность. Эмануэле Тезауро

Остромыслие, этот дивный дар природы, требует наличия двух врожденных талантов: Проницательности и Изворотливости. Проницательность усматривает самые потаенные и мельчайшие качества различных предметов. Сущность, Материал и Форма, Свойства, Причины, Смысл, Вид, Цели, Склонности, Сходство и Расхождение, Равноценность, Превосходство и Неполноценность, Отличительные Знаки, Имена и любые возможности двоякого понимания — ничто не остается неизученным, незамеченным; а ведь в каждом существующем Предмете таится нечто сокровенное…

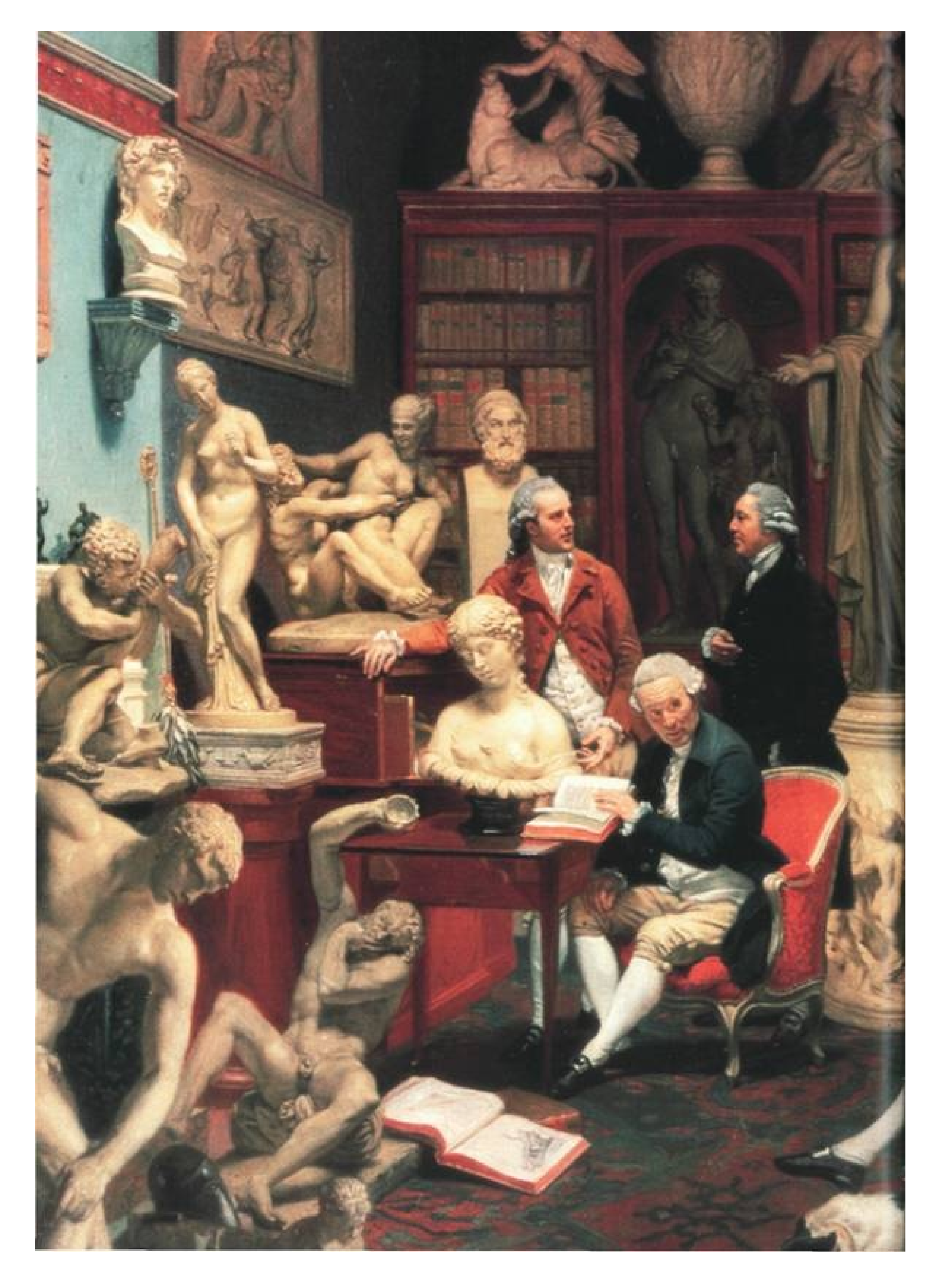
229

IX. ОТ ГРАЦИИ К БЕСПОКОЙНОЙ КРАСОТЕ

235

Глава X. Разум и Красота

Иоганн Цоффани, *Чарлз Таунли и его друзья в Галерее Таунли*, фрагмент, 1781-1783. Берни, Ланкшир, Картинная галерея и музей Таунли-холла



1. Диалектика Красоты



Обычно XVIII в. представляют себе веком рациональным, последовательным, немного холодноватым и отчужденным, но этот образ, связанный с тем, как современный вкус воспринимает живопись и музыку того времени, решительно вводит в заблуждение. Стэнли Кубрик в фильме *Барри Линдон* показал, что за мертвенной патиной века Просвещения стоит эпоха неистовых страстей, бурлящих чувств, мужчин и женщин, столь же утонченных, сколь и жестоких. Сценой для неслыханной по жестокости дуэли между отцом и сыном режиссер делает сеновал, выстроенный по законам классического здания Палладио: вот он, куда более правдоподобный образ XVIII столетия, века Руссо, Канта — и Де Сада, *douceur de vivre* (радости жизни — *фр.*) — и гильотины, Лепорелло — и Дон Жуана, бьющей через

Прекрасное в действии. Жан-Жак Руссо *Новая Элоиза*, 1761

Я всегда считал, что доброе — это прекрасное в действии, что добро и красота тесно связаны между собою и что оба они имеют общий источник в прекрасно созданной природе. Отсюда следует: вкус совершенствуется теми же средствами, что и мудрость, и душа, живо растроганная очарованием добродетели, должна быть столь же чувствительна ко всем другим видам красоты. Нужно учиться видеть, так же как и учиться чувствовать, и изощренное зрение есть только результат тонкого и верного чувства. Поэтому художник при виде прекрасного пейзажа или перед прекрасной картиной

приходит в экстаз от предметов, вовсе не замеченных заурядным зрителем. Сколько таких вещей, которые можно постичь лишь чувством и вовсе невозможно объяснить! Сколько неуловимых тонкостей, которые встречаются так часто, доступных только вкусу! Вкус служит как бы микроскопом для суждения: именно он приближает мельчайшие предметы, и сфера его деятельности начинается там, где кончается область суждения. Что же нужно, чтоб развить его? Упражнять свое зрение, как и свои

чувства, и судить о прекрасном с помощью познаний, а о нравственно добром при помощи чувств. Впрочем, я утверждаю, что не каждому сердцу дано испытать потрясение при первом взгляде на Юлию.

237

Слева: Жан-Оноре Фрагонар, *Качели*, 1770. Лондон, собрание Уоллеса



238
251
X. РАЗУМ И КРАСОТА

6. Новые идеи, новые сюжеты



Эстетические споры в XVIII в. приобретают совершенно новые по сравнению с Возрождением и XVII в. черты, определяющие их своеобразие и современное звучание: речь идет об отношениях интеллектуалов и публики, об утверждении женских салонов и роли женщины, о появлении новых сюжетов в искусстве.

В XVIII в. интеллектуал и художник все больше освобождаются из-под унизительной зависимости от меценатов и благотворителей и начинают обретать некоторую экономическую самостоятельность благодаря развитию издательской индустрии. Если в свое время Дефо уступил права на *Робинзона Крузо* всего за каких-то 10 фунтов стерлингов, то теперь Юм может заработать более 3000 за свою *Историю Великобритании*. Менее именитые авторы также находят себе работу в качестве компиляторов книг, в популярном изложении дающих выжимку из основных политических и философских тем. Во Франции такие книги

Жан-Этьен Лиотар, *Прекрасная шоколадница*, 1745. Дрезден, Картинная галерея



252

268

9. КРАСОТА ЖЕСТОКАЯ И ЗЛОВЕЩАЯ

9. Красота жестокая и зловещая



Темная сторона разума проглядывает в самих выводах Канта о независимости разума от природы и о потребности в немотивированной вере в добрую Природу. Человеческий разум обладает способностью развоплощать любой предмет познания, чтобы подчинить его себе в форме понятия или же сделаться независимым от него. Но если это так, то есть ли граница, способная воспрепятствовать низведению не только вещей, но и людей до положения управляемых, манипулируемых объектов, источника чьей-то выгоды? Есть ли спасение от **рационально спланированного зла** и разрушения чужих сердец?

Что и доказывают главные герои *Опасных связей* Шодерло де Лакло, где рафинированная и просвещенная Красота служит маской, под которой скрывается темная сторона человека, а главное — жажда мести женщины, решившей отплатить жестокостью и злом за притеснение ее пола на протяжении веков.

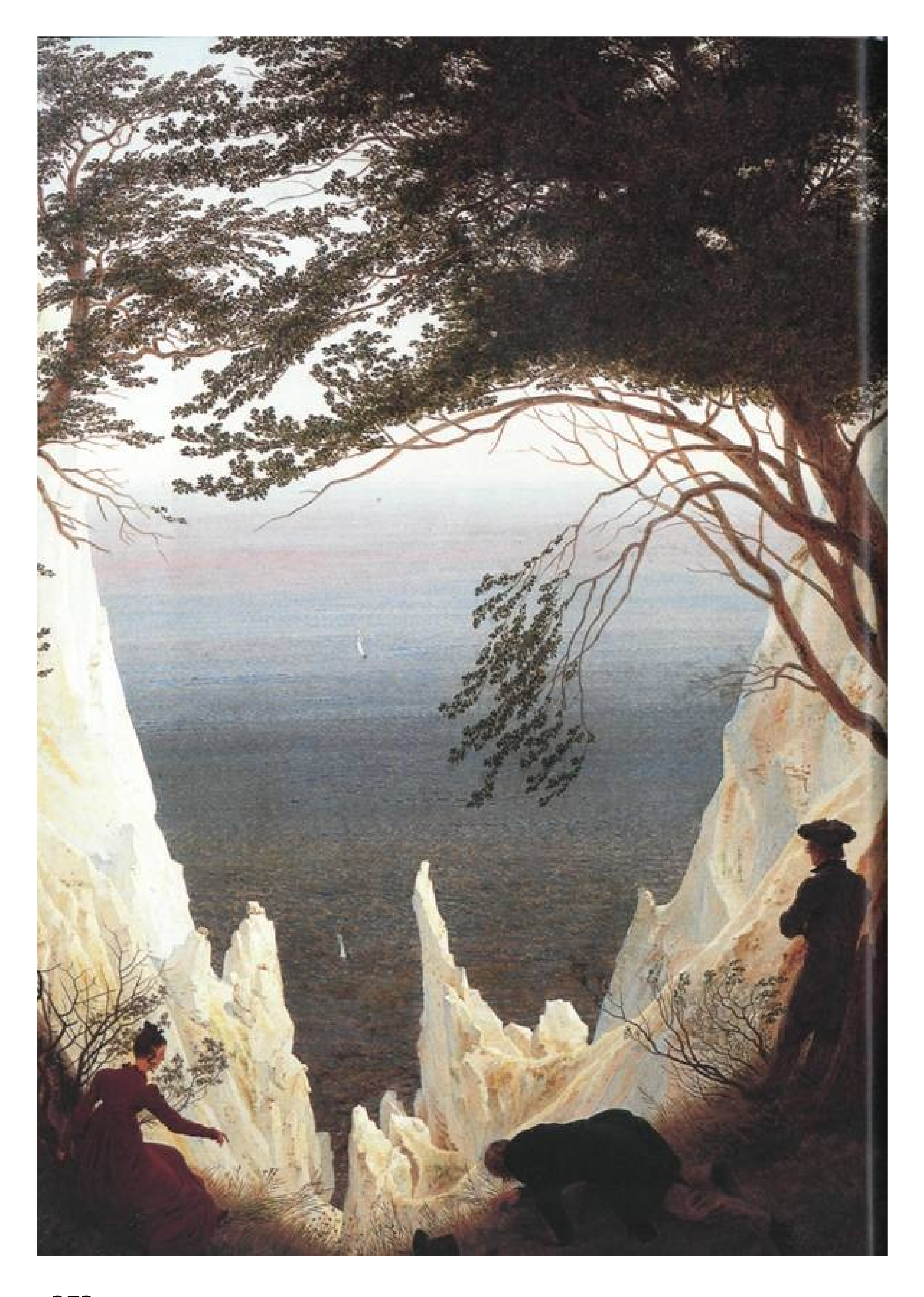
Жестокое и безжалостное использование разума наводит на мысль, что природа сама по себе не добра и не прекрасна. А тогда что мешает представить ее, как Де Сад, в виде беспощадного чудовища, алчущего плоти и крови? Разве человеческая история не дает множества наглядных примеров в подтверждение этого? Иными словами, жестокость заложена в самой природе человека, страдание — это средство достижения удовольствия, единственной цели в этом мире, озаренном безжалостным светом **безграничного разума,** который населяет мир своими кошмарами. Телесная Красота уже никак не соотносится с духовным миром, она лишь выражает жестокое наслаждение палача или мучения жертвы, без всяких моральных прикрас: царство зла торжествует над миром.

269

273

Глава XI. Возвышенное

Каспар Давид Фридрих, *Скалы в Рюгене*, 1818. Винтертур, собрание Рейнхарт



1. Новая концепция Прекрасного



В неоклассической концепции, а также, впрочем, и в другие эпохи, Красота рассматривается как свойство объекта, который мы считаем прекрасным, а потому привлекаются классические определения вроде «единство в многообразии» или «пропорциональность» и «гармония». Для Хогарта, например, существуют «линия Красоты» и «линия изящества» (grazia), то есть Красота обусловлена самой формой предмета. Однако в XVIII в. появляются и такие термины, как «гений», «вкус», «воображение», «чувство», свидетельствующие о формировании новой концепции Прекрасного. Понятия «гений» и «воображение», очевидно, используются для описания свойств того, кто изобретает или создает прекрасную вещь, понятие же «вкус» характеризует главным образом того, кто способен ее оценить. Само собой разумеется, однако, что все эти термины не имеют никакого отношения к свойствам объекта, — они определяют качества, способности или настроения субъекта (того, кто производит, или того, кто воспринимает Прекрасное). И хотя в предшествующие века не было недостатка в терминах, характеризующих эстетические способности субъекта (вспомним понятие «остроумие»: Wit, *англ.*, agudeza, *исп.*,

Субъективность суждения вкуса. Дэвид Юм. *О норме вкуса*, ок. 1745

Без сомнения, одна из причин того, почему многие лишены правильного чувства прекрасного, заключается в недостатке утонченности воображения, которая необходима, чтобы чувствовать более утонченные эмоции. На эту утонченность воображения претендует каждый; каждый говорит о ней и охотно видел бы в ней норму всяких вкусов или чувств.

Поразительное. Эдгар Аллан По. *Приключения Гордона Пима*, 1838

Угрюмая темнота царила теперь над нами — но из молочных глубин океана возникло лучистое сияние и прокралось вдоль боков лодки. Мы были почти целиком захвачены белым пепельным дождем, который оседал на нас и на ладье, но, попадая в воду, в ней таял. Вершина водопада совершенно терялась в дымности и в пространстве. Но явно мы приближались к ней с чудовищной быстротой. По временам в ней зримы широко зияющие, но мгновенные расселины, и из этих щелей, в которых был хаос устремленно порхающих и неявственных образов, приходили стремительно рушащиеся и могущественные, но беззвучные ветры, взрывавшие в своем течении воспламененный океан.

Бескрайние просторы. Уго Фосколо. *Последние письма Якопо Ортиса, 13 мая*, 1798

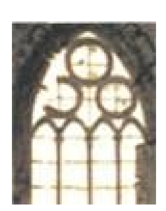
Если бы я был художником! Какой благодатный материал для моей кисти! Художник, увлеченный сладостной идеей прекрасного, усыпляет или по крайней мере умеряет все другие страсти. Но если бы я даже был художником… Я видел в их творениях прекрасную, иногда даже подлинную природу, но никогда не видел, чтобы им удалось изобразить природу высшую, неизмеримую, непостижимую. Гомер, Данте и Шекспир, эти три наставника всех великих умов, поразили мое воображение и воспламенили мое сердце; я окроплял жаркими слезами все их творения и поклонялся их божественным теням, словно видел их вознесенными навечно в небесные сферы, раскинувшиеся над вселенной. То, что я вижу перед собою, настолько поглощает все силы моей души, что даже если бы во мне воскрес сам Микеланджело, — и то я не осмелился бы, Лоренцо, начать рисовать. Великий Боже! Когда весенним вечером ты взираешь на свое творение, ты, верно, остаешься им доволен? Ты дал мне в утешение неисчерпаемый источник радости, а я часто смотрел на него равнодушно. Поднявшись на вершину горы, позлащенной нежными лучами заходящего солнца, я любуюсь окружающими меня холмами, на которых колышутся хлеба и раскачиваются виноградные лозы, пышными фестонами увешивающие оливы и вязы, а возвышавшиеся вдали утесы и скалы словно громоздятся друг на друга. Внизу, подо мною, склоны горы прорезаны бесплодными оврагами, на дне которых уже сгущаются вечерние сумерки, мало-помалу выползающие все выше и выше, их темная, зияющая пасть кажется началом бездонной пропасти. Южная сторона окаймлена лесом, поднимающимся над окутанной тенью долиной, где пасутся на свободе овцы и карабкаются по кручам отставшие от стада козы. Тихо поют птицы, как бы оплакивая умирающий день, мычат телята, и кажется, что ветер

тешится шелестом листвы. Но на севере холмы раздаются в стороны, и глазам открывается бесконечная равнина: на ближних полях можно разглядеть возвращающихся в стойло волов, усталый землепашец бредет за ними, опираясь на палку, вдали виднеются белеющие домики и разбросанные повсюду хижины, где матери и жены готовят ужин уставшей семье. Пастухи доят коров, а старушка, вязавшая у входа в хлев, оставляет свою работу и начинает ласкать и почесывать бычка и ягнят, блеющих вокруг своих маток. Взор между тем проникает все дальше и дальше и, обозрев бесконечные ряды деревьев, окаймляющие поля, упирается в горизонт, где все уменьшается и сливается в одну массу; заходящее солнце посылает последние лучи, как бы навеки прощаясь с природой; облака заливаются румянцем, но затем бледнеют и наконец пропадают в темноте, равнина исчезает из виду, тени распространяются по земле, и я, оказавшись словно посреди океана, не вижу ничего, кроме неба.

Соприкосновение с горами. Томас Бёрнет. *Священная теория Земли,* IX, 1681

Величайшие объекты Природы, полагаю, наиболее приятны для глаза, и после шири небосвода и звездных далей ничто не доставляет мне такого наслаждения, как безбрежное море и горы. В их облике есть нечто спокойно-величественное, нечто, внушающее нам великие помыслы и страсти. Созерцая их, мысль естественным образом возносится к Богу и его величию; всё имеющее хотя бы отпечаток бесконечного или намек на таковое — как всякая вещь, превосходящая наше разумение, — переполняет душу своей грандиозностью, повергая ее в сладостный трепет и восхищение*.

4. Поэтика руин



Во второй половине XVIII в. все больше и больше ценится готическая архитектура, которую по неоклассическим меркам нельзя не назвать диспропорциональной и неправильной, и эта тяга к неправильному и бесформенному заставляет по-новому взглянуть на **руины.** В эпоху Возрождения древнегреческими руинами увлекались потому, что по ним можно было догадаться о первоначальной форме оригинальных творений; неоклассицизм пытался эти формы воссоздавать (вспомним Канову и Винкельмана). Теперь же руина стала цениться именно за свою фрагментарность, за следы, оставленные на ней неумолимым временем, за обвивающие ее дикие растения, за мох и трещины.

7. Возвышенное у Канта



Более точно различия и сходства между **Прекрасным и Возвышенным** определяет Кант в *Критике способности суждения* (1790). Для Канта характеристики Прекрасного: незаинтересованное удовольствие, целесообразность без цели, универсальность без понятия и правильность без закона. Он хочет сказать, что прекрасной вещью наслаждаются, не испытывая при этом желания ею обладать; ее воспринимают так, словно она наилучшим образом организована для определенной цели, между тем как единственное назначение этой формы — поддержание самое себя; ею наслаждаются так, словно она в совершенстве воплощает правило, между тем как она является правилом сама для себя. В этом смысле цветок — типичный пример прекрасной вещи; в этой связи ясно становится также, почему Красота характеризуется универсальностью без понятия: ведь сказать, что все цветы прекрасны, не значит вынести суждение вкуса; для этого необходимо утверждение, что прекрасен данный конкретный цветок, причем то, что побуждает нас сказать, что этот цветок прекрасен, зависит не от рассуждения на основе принципов, но исключительно от нашего ощущения. Так что в этом опыте еще присутствует «свободная игра» воображения и интеллекта.

Опыт Возвышенного иной. Кант выделяет две разновидности Возвышенного — математическое и динамическое. Типичный пример математически Возвышенного — вид звездного неба. Здесь возникает впечатление, что то, что мы видим, выходит далеко за пределы нашего чувственного восприятия, и мы склонны вообразить больше, чем доступно нашему взору. Мы склонны к этому потому, что наш разум (способность постичь идеи Бога, мира или свободы — того, что не может охватить наш интеллект) велит нам постулировать бесконечное, которое не только чувствам нашим не под силу ощутить, но и воображению не удается объять в едином интуитивном образе. Отпадает возможность «свободной игры» воображения и интеллекта и возникает беспокойное, негативное удовольствие, позволяющее нам ощутить величие нашей субъективности,

способной желать того, что нам недоступно. Типичный пример динамически Возвышенного — зрелище **бури.** Наша душа содрогается под впечатлением не бесконечного простора, но бесконечного могущества: здесь также подвергается унижению наша чувственная природа, отчего человеку снова становится не по себе, но этот дискомфорт компенсируется ощущением величия нашего духа, над которым не властны **силы природы.**

294

296

7. ВОЗВЫШЕННОЕ У КАНТА

Прекрасное и Возвышенное. Фридрих Шиллер *О Возвышенном*, 1801

Природа даровала нам двух гениев в качестве спутников жизни. Один, общительный и милый, сокращает нам своею веселою игрою трудный путь, облегчает оковы необходимости и сопровождает нас радостно и шутливо до опасных мест, где мы должны действовать как чистый дух, сложив с себя все телесное,- то есть до области познания истины и осуществления долга. Здесь он покидает нас, ибо его область — один лишь чувственный мир, за пределы которого не могут его перенести земные крылья. Но вот приближается другой гений, серьезный и молчаливый; сильною рукою переносит он нас через головокружительную бездну.

В первом из этих двух гениев мы узнаем чувство Прекрасного, во втором — чувство Возвышенного. Красота, правда, есть выражение свободы, однако не той, которая возвышает нас над могуществом природы и освобождает от всякого телесного влияния, а той, которою мы, как люди, наслаждаемся в самой природе. Мы чувствуем себя свободными в области красоты, ибо чувственные побуждения соответствуют закону разума; мы чувствуем себя свободными перед лицом возвышенного, ибо чувственные побуждения не влияют на законодательство разума, дух здесь действует так, как будто он не подчинен иным законам, кроме своих собственных.

Чувство Возвышенного — смешанное чувство. Это сочетание страдания, доходящего на высшей ступени до ужаса, с радостью, которая может возвыситься до восторга и, не будучи собственно наслаждением, предпочитается чуткими душами всякому наслаждению. Такое сочетание двух противоречивых ощущений в одном чувстве бесспорно доказывает нашу моральную самостоятельность. Ибо так как безусловно невозможно, чтобы один и тот же предмет стоял к нам в противоположных отношениях, то из этого следует, что мы сами относимся к нему двояко, и, следовательно, в нас соединены две противоположные природы, которые

проявляют к данному предмету совершенно противоположный интерес. Итак, благодаря чувству возвышенного мы узнаем, что состояние нашего духа не обязательно соответствует состоянию наших чувств, что законы природы не суть необходимо и наши законы и что в нас есть самостоятельное начало, совершенно независимое от всяких чувственных волнений.

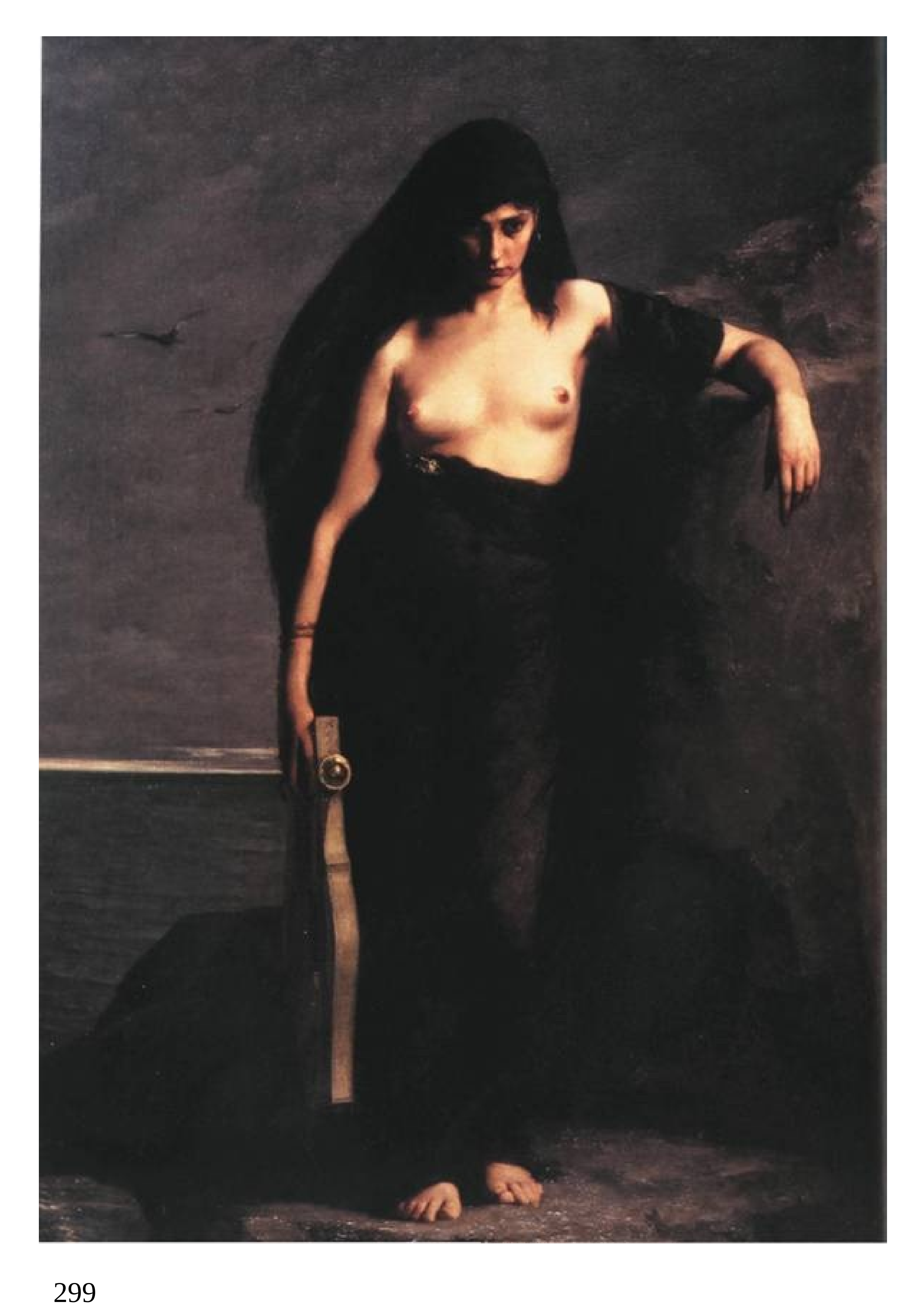
Возвышенный предмет бывает двоякого рода. Или мы соотносим его с нашей силой восприятия и оказываемся не в состоянии создать себе его картину или понятие о нем, или же с нашей жизненной силой, которая обращается в ничто перед лицом его могущества.

Наш опыт чувства Возвышенного. Клеменс Брентано. *Различные чувства, испытываемые перед морским пейзажем Фридриха,* ок. 1811

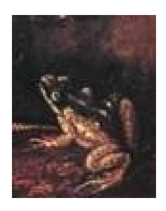
Как прекрасно под сумрачным небом, в бесконечном одиночестве смотреть на бескрайнюю пустыню моря, стоя на берегу, но, чтобы по-настоящему это пережить, нужно, чтобы сначала ты шел к берегу, чтобы знал, что нужно будет возвращаться, чтобы хотелось тебе перелететь через море — и нельзя; чтобы чудилось — нет вокруг жизни, и чтобы все равно во всем слышались тебе ее голоса — в шуме прибоя, в веянии ветра, в проходящих облаках, в крике одинокой птицы; нужно, чтобы в сердце жило обещание, а природа упорно твердила тебе — не сбудется, не сбудется. Все это пережить перед картиной невозможно, а потому и все то, что следовало бы обрести в самой картине, я нашел лишь в пространстве между самим собой и картиной, а именно что картина мне что-то обещает, но обещания не исполняет; и так я сам превратился в капуцина, картина превратилась в песок прибрежных дюн, моря же, в которое всматривался я с такой тоскою, не стало вовсе. Чтобы как-то разобраться в таком не испытанном еще чувстве, я начал прислушиваться к речам посетителей, глядевших на картину, и все, что они говорили, записал, — и все это прямо относится к самой картине, потому что она — все равно что декорация, перед которой непременно должно совершаться действие, и все это — потому, что она никого не оставляет спокойным.

Глава XII. Романтическая Красота

Шарль-Огюст Манжен, *Сафо*, 1867. Манчестер, Художественная галерея



1. Романтическая Красота



«Романтизм» — термин, обозначающий не столько исторический период или конкретное художественное течение, сколько совокупность характеров, подходов и чувств, своеобразие которых заключается в их специфической природе, а главное — в их оригинальных отношениях. В самом деле, оригинальны определенные аспекты романтической Красоты, хотя тут нетрудно найти предшественников и предвестников: Красота *Медузы*, например, гротескная, тревожная, меланхоличная, бесформенная. Но в первую очередь оригинальна связь между различными формами, продиктованная не разумом, но чувством и разумом вместе, связь, нацеленная не на то, чтобы снять противоречия или разрешить антитезы (конечное — бесконечное, целое — часть, жизнь — смерть, ум — сердце), но собрать их в единое целое, составляющее истинную новизну Романтизма. То, как описывает сам себя поэт Уго Фосколо, — отличный пример самовосприятия романтического человека: **Красота и меланхолия,** сердце и разум, задумчивость и импульсивность дополняют друг друга. Однако тут надо быть осторожным и не воспринимать эпоху, когда жил Фосколо, — зажатую между Революцией и Реставрацией, неоклассицизмом и реализмом, — периодом проявления романтической Красоты. Ведь эта Красота, присущая бледным, изможденным лицам, Красота, из-за которой, почти не таясь, выглядывает Смерть, была широко представлена еще у Тассо и просуществовала до конца XIX в., когда Д'Аннунцио переосмыслил в зловеще потустороннем ключе *Джоконду* Леонардо. Итак, романтическая Красота выражает состояние души, которое в разных контекстах описано у Тассо и Шекспира и встречается снова у Бодлера и Д'Аннунцио; порожденные этим состоянием души формы повторятся, в свою очередь, у сюрреалистов с их сновидческой

благословенных солнцем, влюбленных и обольстительных.

Время и Любовь тщетно наперерыв впивались в нее зубами: они

ничего не убавили от смутного, но вечного очарования ее отроческой груди. Растраченная, изношенная, быть может, но не утомленная и всегда полная героизма, она напоминает тех породистых лошадей, которых всегда распознает глаз истинного любителя, даже когда они запряжены в наемную колымагу или в тяжелый воз.

И притом она так нежна и пылка! Она любит, как любят осенью, как будто приближение зимы зажигает в ее сердце новое пламя, и ее покорная нежность никогда не бывает докучной.

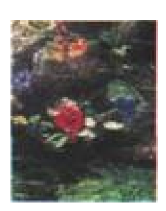
Горгона. Габриэле Д'Аннунцио *Изаотта Гуттадауро и другие стихотворения*, 1885

Лик ее исполнен мрачной бледностью, что так люблю я. […] На губах ее улыбка ослепительно жестока, что божественный да Винчи отразить пытался столько раз; печально с той улыбкой спорит нежность удлиненных глаз, и прелесть неземная женских лиц, запечатленных Леонардо и любимых им, таится в этом. Губы расцветают нежной болью…**

Смерть и Красота. Виктор Гюго. *Ave, Dea* (из сб. *Все струны лиры*, 1888)

Краса и смерть суть вещи, знаменитые равно голубизной и черным цветом, две страшные сестры и плодовитые, с одной загадкою, с одним секретом…*

2. Красота романтическая и Красота романическая



«Как в старинных романах» — в середине XVII в. под этим понимали средневековые рыцарские романы и противопоставляли им новый, сентиментальный, роман, где речь шла не о фантастическом мире героических подвигов, но о реальной, повседневной жизни. Этот новый роман, родившийся в парижских салонах, глубоко повлиял на романтическое ощущение Красоты, к восприятию которой примешиваются страсть и чувство; великолепный пример тому (особенно если учесть дальнейшую судьбу автора) — юношеский роман Наполеона *Клиссон и Эжени*, где уже видно, что нового принесла романтическая любовь по сравнению с любовной страстью XVIII в. В отличие от персонажей госпожи де Лафайет, романтические герои — от Вертера до Якопо Ортиса, если брать самых известных, — не в состоянии противостоять силе страсти. Красота любви — это Красота трагическая, перед которой герой безоружен и **беззащитен.**

Но есть и еще один момент: как мы увидим далее, для романтического человека даже смерть, «вырванная» из царства беспросветной тьмы, по-своему привлекательна и может быть прекрасной. Насколько широко распространились романтические идеи среди молодежи начала XIX в., можно судить по тому, что сам Наполеон, став императором, будет вынужден издать декрет против самоубийств на почве страсти, именно таких, на которое он обрек своего Клиссона. Романтическая Красота унаследовала от сентиментального романа реалистическое изображение страсти и разработала на новом материале отношение личности и судьбы, что характерно для романтического героя. Однако при всей этой наследственности, она по-новому воспринимает историю. Ведь романтики к истории относятся с величайшим уважением, но без благоговения: классическая эпоха не дает абсолютных канонов, которым должна подражать современность. Само понятие Красоты, лишенное идеальной

составляющей, в корне видоизменяется. Во-первых, та самая **относительность Красоты,** к которой пришли еще некоторые писатели XVIII в., может быть обусловлена исторически, через привлечение достоверных источников. Простая, крестьянская (но не простецкая) Красота **Лючии Монделла,** конечно, отражает идеал — исконные ценности итальянской жизни в досовременную эпоху, идеальное воплощение этой жизни и этой эпохи на примере ломбардской деревни XVII в., — но это идеал, описанный исторически, то есть реалистически, а не абстрактный. Аналогично там же, в *Обрученных,* в описании альпийского пейзажа

304

305

XII. РОМАНТИЧЕСКАЯ КРАСОТА

Относительность Красоты. Франсуа Шодерло де Лакло *Женщины и их воспитание,* XI

С другой стороны, если нужно убедиться в том, что Красота проявляется лишь постольку, поскольку она связана с понятием удовольствия и в наших глазах представлена совокупностью черт, которые мы привыкли видеть более всех прочих, достаточно будет сменить страну. Рассмотрим такой пример. Привезите некоего француза в Гвинею — поначалу вид негритянок покажется ему отвратительным, ибо их черты, непривычные для него, не пробудят в его душе никаких сладострастных воспоминаний; однако по мере того как он освоится с ними, его отвращение уляжется, и вот, все еще выискивая среди негритянок тех, кто более соответствует европейским канонам Красоты, он почувствует вкус к свежести, крепости и высокому росту, которые где угодно считаются признаками Красоты; очень скоро новая привычка приведет к тому, что эстетические характеристики, с которыми он имеет дело каждодневно, он начнет ставить выше тех, о которых сохранил лишь отдаленное воспоминание, и теперь предпочтение будет отдавать приплюснутым носам, толстым губам и т. п.; таким-то образом появляются различные толкования Красоты и кажущиеся противоречия в людских вкусах*.

Древние и Красота. Фридрих Шлегель *Критические фрагменты,* 91, 1795

Древние — не иудеи, не христиане, не англичане поэзии. Они не богоизбранный народ-художник; нету них единоспасительной веры в красоту, как нет и монополии на творчество.

Беззащитный. Уго Фосколо. *Последние письма Якопо Ортиса, 12 мая,* 1798

Я не посмел, нет, не посмел. Я мог бы обнять ее и прижать к своему сердцу. Я застал ее спящей: сон смежил ее большие черные очи, а на ее влажных ланитах еще ярче расцвели алые розы румянца. Ее прекрасное тело безмятежно покоилось на диване. Одна рука поддерживала голову, другая расслабленно свисала вниз. Я много раз видел, как она ходит, танцует; ее арфа и голос постоянно звучат в глубине моего сердца, я ее обожал, благоговея, как перед райским видением… но такой прекрасной, как сегодня, я ее никогда не видел! Никогда! Сквозь одежду просвечивали очертания ее ангельских форм. Моя душа любовалась ими. Что мне сказать? Весь пыл и огонь любви меня воспламенили и заставили забыть обо всем.

Как идолопоклонник, я прикасался к ее одежде, душистым локонам и букетику фиалок, приколотых на ее груди. Да, да, вот этой рукой, ставшей для меня святыней, я ощущал биение ее сердца. На своих устах я чувствовал дыхание ее полураскрытого рта. Я готов был изведать все наслаждение ее небесных губ. Один лишь поцелуй, и я благословил бы слезы, столько времени проливаемые из-за нее. Но тут я услышал, как она вздохнула во сне, — и я отпрянул, точно отброшенный рукою божества.

Лючия Монделла. Алессандро Мандзони *Обрученные,* II, 1827

В эту минуту мать как раз закончила одевать Лючию, и подруги со всех сторон обступили разряженную невесту и вертели ее во все стороны, чтобы получше разглядеть. А она поворачивалась, отбиваясь со свойственной крестьянкам немножко воинственной скромностью, загораживая локтем лицо, склоненное на грудь, и нахмурив густые черные брови, меж тем как губы ее невольно складывались в улыбку. Черные девичьи волосы, разделенные узкой белой полоской пробора, собраны были на затылке во множество мелких косичек, свернутых кольцами и заколотых длинными серебряными шпильками, которые расходились веером, образуя как бы сияние ореола, как и поныне причесываются крестьянки в окрестностях Милана. На шее у нее было ожерелье из гранатов, вперемежку с золотыми филигранными бусами. Ее стан облегал богатый корсаж из расшитой цветами парчи, с отдельными рукавами, которые были привязаны красивыми бантами. На ней была короткая юбка из плотного шелка со множеством мелких складок, красные чулки и узорчатые, тоже шелковые, туфли. Помимо этого свадебного наряда, Лючию красила ее скромная

красота, еще более расцветшая от переживаний, отражавшихся на лице: радости, сдерживаемой легким смущением, тихой грусти, которая порой появляется на лице всякой невесты и, не умаляя красоты, придает ей особый отпечаток.

Разжечь огонь страсти. Наполеон Бонапарт *Клиссон и Эжени*, ок. 1800

Клиссон, от природы отличавшийся скептическим нравом, превращался в меланхолика. Мечтательность заняла в нем место размышления. Ничто не могло увлечь его, ничто не волновало, ничто не внушало надежды. Это состояние умиротворенности, столь не свойственное ему, угрожало незаметно перерасти в оцепенение. С рассвета

Джон Эверет Миллес, *Офелия*, 1851-1852. Лондон, Галерея Тейт



в момент бегства выражено чувство Красоты искренней и наивной, еще не испорченной ценностями современного мира и прогресса, причем Мандзони — реалист и рационалист знает, что современность и прогресс это следствия национальной независимости и либерализма, однако Мандзони-янсенист не желает мириться с этими следствиями. Во-вторых, в

конфликте между **классическим каноном** и романтическим вкусом история начинает восприниматься как кладезь красочных, неожиданных, необычных образов, которые классицизм старался отодвинуть на задний план и которые вновь всплыли на поверхность благодаря моде на путешествия и связанным с нею культом экзотики и Востока. Ничто не может выразить это различие лучше, чем сопоставление поразительно виртуозной техники Энгра, его чувства совершенства, порой казавшегося современникам невыносимым, и приблизительности мазка Делакруа, выражающего устремление к неожиданной, экзотической, поражающей Красоте.

отправлялся он бродить в поля, погруженный в свои излюбленные думы. Часто посещал он термальные источники Аль, располагавшиеся на расстоянии мили от его жилища. Там он проводил утренние часы, наблюдая за людьми или прогуливаясь по лесу или же предаваясь чтению одного

из своих любимых авторов. Однажды он встретил двух очаровательных особ, они прогуливались одни, без сопровождающих. Легкие и шаловливые, как и положено шестнадцатилетним, возвращались они домой. В Амели, которой исполнилось семнадцать, восхитительно было всё:

4. Романтизм и социальный протест



Неосознанно Руссо выразил недовольство переживаемой эпохой, охватившее не только художников и мыслителей, но и всю буржуазную среду. Людей, часто очень разных и лишь позже составивших однородный по духу, вкусам и идеологии класс, объединяло восприятие аристократического мира с его классическими правилами и придворной Красотой как мира ничтожного и холодного. Этот дух усиливался оттого, что личность приобретала все большую ценность, чему, в свою очередь, способствовала конкуренция между писателями и художниками, вынужденными завоевывать благосклонность общественного мнения на свободном рынке культуры. Как и у Руссо, это возмущение находит выражение в сентиментализме, погоне за эмоциями и волнениями, пристрастии к неожиданным эффектам. Наиболее непосредственно эти тенденции проявились в Германии, в движении «Буря и натиск», выразившем протест против деспотичного разума, который правит людьми в лице просвещенных монархов и не дает развернуться интеллектуальной среде, морально и идеологически уже освободившейся от власти аристократии и двора. Бесстрастной Красоте своего времени предромантики противопоставляют концепцию мира, воспринимаемого как нечто необъяснимое

Шарль Жиро, *Мучимый лихорадкой в Римской кампанье*, ок. 1815. Клемон-Ферран, Музей изящных искусств



313
324
7. РОМАНТИЗМ В ОПЕРЕ

7. Романтизм в опере



Опера XIX в. тоже оказалась не чуждой романтическим проявлениям Красоты. Часто у Верди Красота граничит с царством тьмы и дьявола — и с карикатурой: так, в *Риголетто* юная красота Джильды соседствует с уродством Риголетто и зловещей мрачностью Спарафучиля, вышедшего из мрака самой черной ночи. Как Риголетто без всякого перехода оставляет злобно-иронический тон и впадает в крайнее самоуничижение, так Джильда воплощает три разных образа женской Красоты. Обезоруживающая наивность шестнадцатилетней девочки, не ведающей о царящем вокруг зле, звучит в арии *Дорогое имя*, где восторг любви изливается в ангельском пении, кристально чистом, почти бесполом; трагична Красота оскорбленной женщины, пережившей насилие; и тут же перед нами дочь, рыдающая в объятиях отца, волнующая Красота, позволяющая предвидеть трагический финал. Еще неистовее круговорот душераздирающих страстей в *Трубадуре*, где переплетаются любовь, ревность и месть. Красота выражается в тревожном образе огня: если любовь Леоноры к Манрико — «опасное пламя», то ревность графа — «страшный огонь», образ зловещий, поскольку костер — это одновременно фон всей жизни и роковой удел прекрасной цыганки **Азучены.** Мастерство Верди проявляется здесь в умении удержать взрывную и центробежную мощь этих образов в рамках прочных и еще традиционных музыкальных структур. Типично романтическое переплетение Красоты и смерти в пессимистическом ключе трактует Вагнер. У него (особенно в *Тристане и Изольде*) музыкальная полифония позволяет увязать воедино двойную линию колдовского эротизма и трагической судьбы. Удел Красоты — реализоваться не в страсти, но в смерти во имя любви: Красота сторонится дневного света и соскальзывает в объятья ночи через единственно возможную форму соединения — смерть.

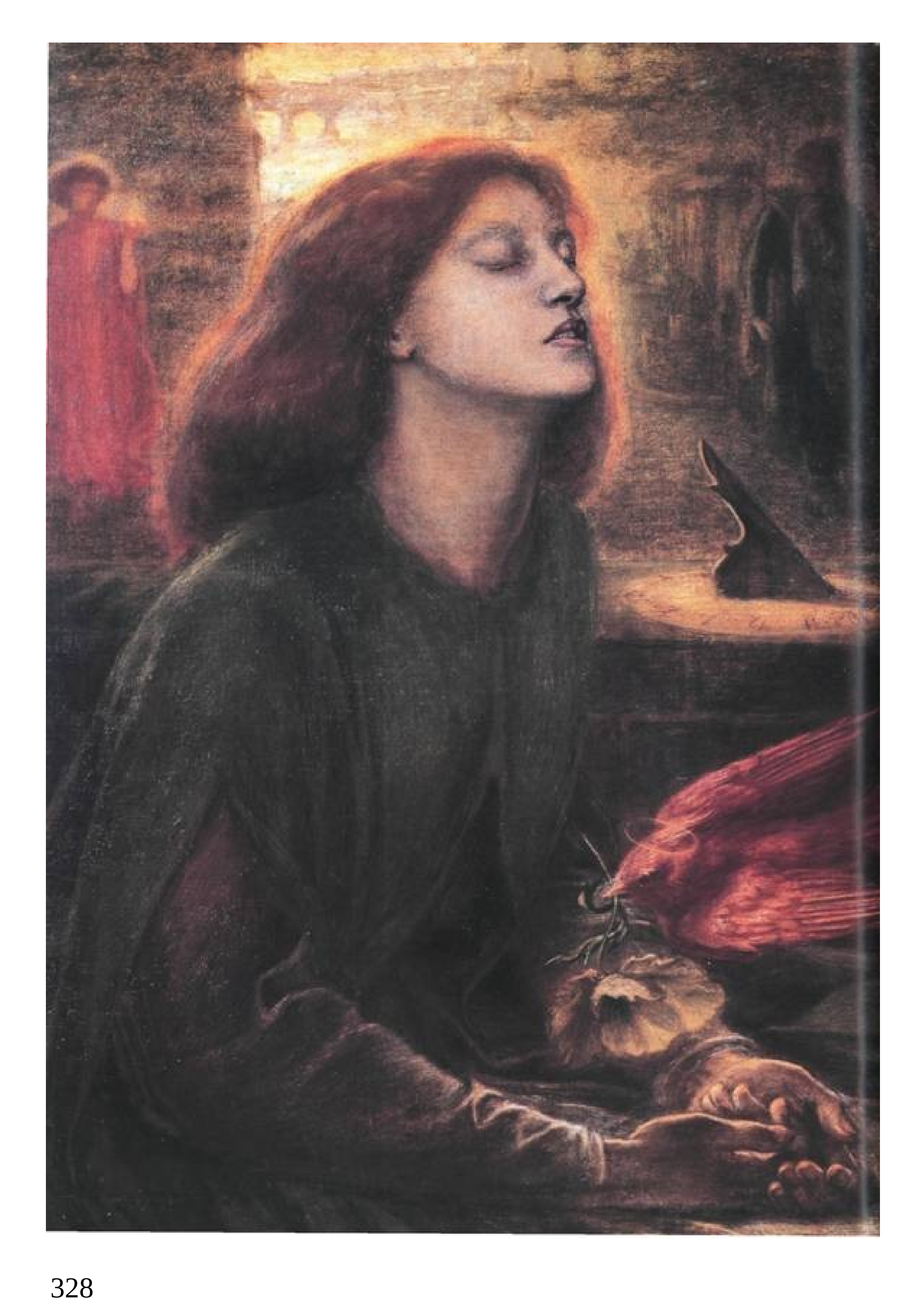
Азучена. Сальваторе Каммарано. *Трубадур*, II, 1, 1858

АЗУЧЕНА (*поет, цыгане постепенно ее окружают*).

Пламя пылает, искры в нем пляшут,
Толпам народа зрелище — праздник.
Радости крики площадь оглашают;
Старой цыганки сброд жаждет казни!
Отсветом мрачным глаза у всех горят:
То языки пламени
с треском, шипеньем летят
ввысь, в небосвод!
ЦЫГАНЕ. Песня твоя грустна!
325
327

Глава XIII. Религия Красоты

Данте Габриэль Россетти, *Beata Beatrix*, фрагмент, 1864-1870. Лондон, Галерея Тейт



1. Эстетическая религия



Чарльз Диккенс в *Тяжелых временах* (1854) описывает типичный английский **индустриальный город** - царство уныния, однообразия, серости и уродства. На дворе начало второй половины XIX в.; на смену восторгам и разочарованиям первых десятилетий приходит период скромных, но действенных идеалов (викторианская эпоха в Англии, Вторая империя во Франции), когда в обществе берут верх прочные буржуазные добродетели и принципы развивающегося капитализма. Рабочий класс начинает осознавать свое положение: в 1848 г. появляется *Манифест коммунистической партии* Маркса и Энгельса. Ощущая гнет индустриального мира, видя, как разрастаются метрополии и как их заполоняют огромные безликие толпы, как зарождаются новые классы, чьи насущные потребности явно не включают в себя эстетическую сферу, чувствуя себя оскорбленным, оттого что новым машинам придается форма, не преследующая иной цели, кроме функциональности новых материалов, художник понимает, что его идеалы под угрозой, воспринимает как враждебные все шире распространяющиеся демократические идеи и решает стать **«необычным».**

Индустриальный город. Чарльз Диккенс. *Тяжелые времена,* 1854

Коктаун […] был торжеством факта. […]

То был город из красного кирпича, или из кирпича, который был бы красным, если бы не дым и пепел; но при данных обстоятельствах то был город неестественно красного и черного цвета, как раскрашенное лицо дикаря. То был город машин и высоких труб, из которых бесконечные дымовые змеи тянулись и тянулись и никогда не свертывались на покой. […]

Он состоял из нескольких больших улиц, очень похожих одна на другую, множества маленьких улиц, еще больше похожих

Художественный пол. Жозеф Пеладан *Театр мертвых наук*, 1892-1911

Леонардо открыл для себя канон Поликлета, называемый андрогином […]. Андрогин — это пол прежде всего художественный, соединяющий в себе оба начала — мужское и женское — и приводящий их в гармоническое равновесие. […] В Джоконде мощь ума гениального мужчины соединена с чувственностью красивой женщины — это моральный андрогинизм. В Иоанне Крестителе смешение форм таково, что пол становится загадкой*.

Женщина в драгоценностях. Шарль Бодлер. *Книга обломков,* 1866

Дорогая нагою была, но на ней
Мне в угоду браслеты да бусы звенели,
И смотрела она и вольней, и властней,
И блаженней рабынь на гаремной постели.
Пляшет мир драгоценностей, звоном
дразня, Ударяет по золоту и самоцветам.
В этих чистых вещах восхищает меня
Сочетанье внезапное звука со светом.

Женщина-цветок. Эмиль Золя. *Проступок аббата Муре,* 1875

Внизу ряды шток-роз, казалось, заложили вход решеткой из своих цветов. Тут были красные, желтые, сиреневые, белые розы; их стебли тонули в гигантской крапиве бронзово-зеленого цвета, которая спокойно распространяла вокруг яд своих ожогов. Затем шла уступами удивительная стена ползучих растений: тут были жасмин со звездами своих сладких цветов; глициния с листьями точно из тонкого кружева; густой плющ, словно вырезанный из покрытого лаком толя; гибкая жимолость, вся будто унизанная зерныш-

ками бледного коралла; ломонос, влюбленно протягивающий руки, украшенные белыми кисточками. А между ними просовывались другие, более хрупкие цветы, связывая их еще крепче, образуя сплошную душистую ткань. Настурции с гладкими зеленоватыми лепестками широко раскрывали свой красно-золотой зев. Испанский горошек, крепкий, как тонкая бечевка, то и дело сверкал пожаром своих искорок. Вьюнки раскидывали во все стороны листья, вырезанные в форме сердечка, и словно вызванивали тысячами безмолвных колокольчиков перезвон своих

изысканных оттенков. Душистый горошек был весь будто усеян маленькими бабочками, расправлявшими свои

сиреневые или розовые крылышки и готовыми при первом дуновении ветерка унестись далеко-далеко. Словом, взору представала какая-то громадная шевелюра из зелени, украшенная блестками цветов; отдельные пряди растрепавшихся волос беспорядочно раскидывались во все стороны, точно какая-то великанша опрокинулась на спину, отбросила назад голову в судорогах страсти и разметала свою великолепную гриву благовонными струями.

Женщина-драгоценность. Жорис-Карл Гюисманс *Наоборот,* 1884

Орнамент из ромбов чередовался с арабесками, кружил под куполом, радугой перебегал по перпамутру стен и многоцветью окон. […]

Саломея полуобнажена. В порыве танца завеса ее одежд разошлась и пала. Браслеты да бриллианты — все ее платье. Шейное кольцо, ожерелья, корсаж, бриллиантовый аграф на груди, пояс на бедрах, огромная тяжелая, не знающая покоя подвеска, покрытая рубинами и изумрудами, и, наконец, между ожерельем и поясом обнаженная плоть — выпуклый живот и, словно оникс, с молочным и жемчужно-розовым отливом пупок. Сияние от главы Предтечи высветило все грани драгоценностей Саломеи. Камни ожили и, вдохнув свет в женское тело, зажгли его. Шея, руки, ноги сыплют искрами, то красными, как угольки, и сиреневыми, как пламя газовой горелки, то голубыми, как вспыхнувший спирт, и белыми, как звезды.

Цветы — навязчивый мотив. Оскар Уайльд. *Портрет Дориана Грея,* 1891

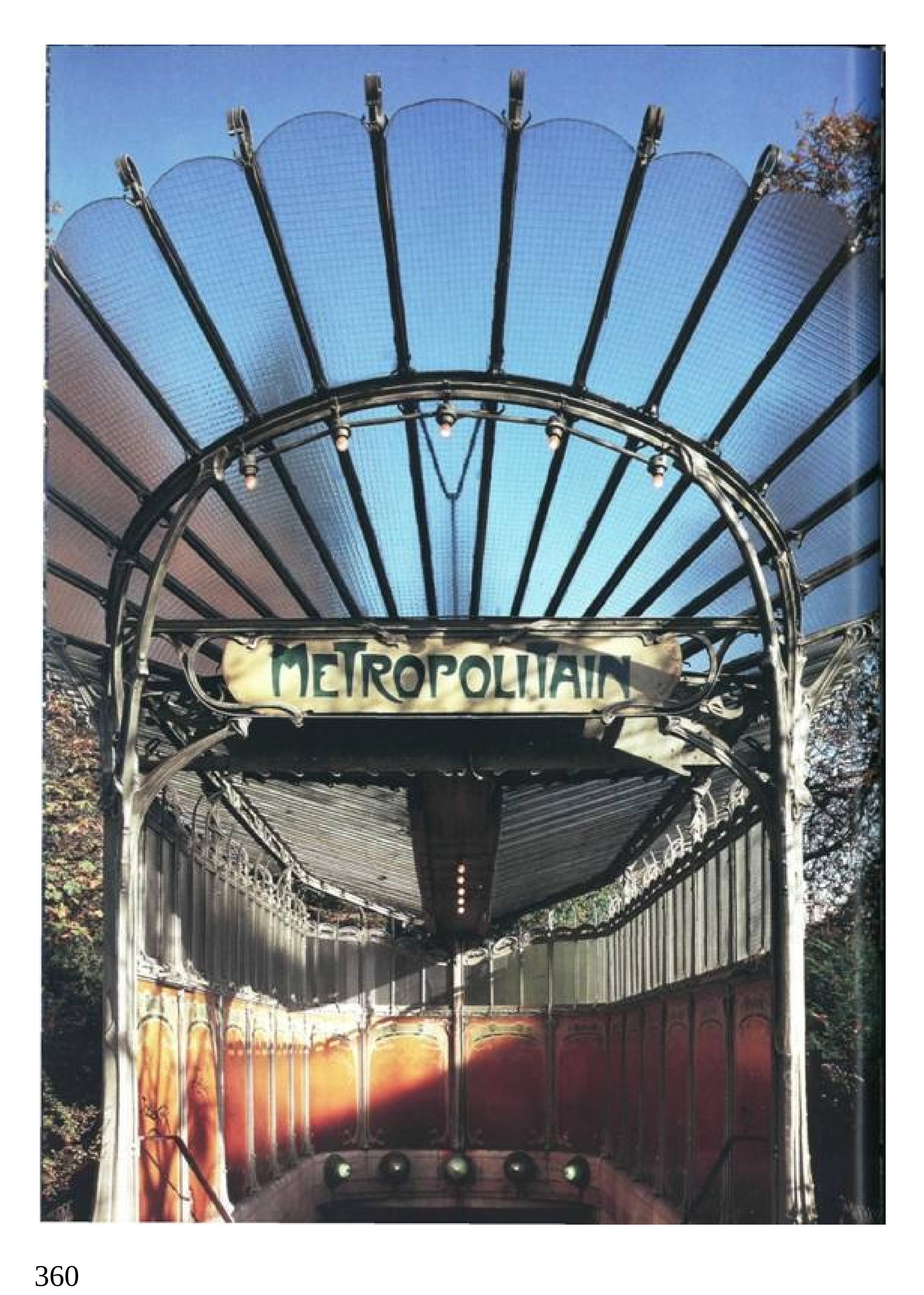
Густой аромат роз наполнял мастерскую художника, а когда в саду поднимался летний ветерок, он, влетая в открытую дверь, приносил с собой то пьянящий запах сирени, то нежное благоухание алых цветов боярышника. С покрытого персидскими чепраками дивана, на котором лежал лорд Генри Уоттон, куря, как всегда, одну за другой бесчисленные папиросы, был виден только куст ракитника — его золотые и душистые, как мед, цветы жарко пылали на солнце, а трепещущие ветви, казалось, едва выдерживали тяжесть этого сверкающего великолепия.

Эфемерность и увядание. Поль Валери *Нарцисс,* 1889-1890

О лилии, о сестры,
Томлюсь по Красоте…

Глава XIV. Новый предмет

Эктор Гимар, станция парижского метрополитена, 1912


METROPOLITAIN

1. Добротная викторианская Красота



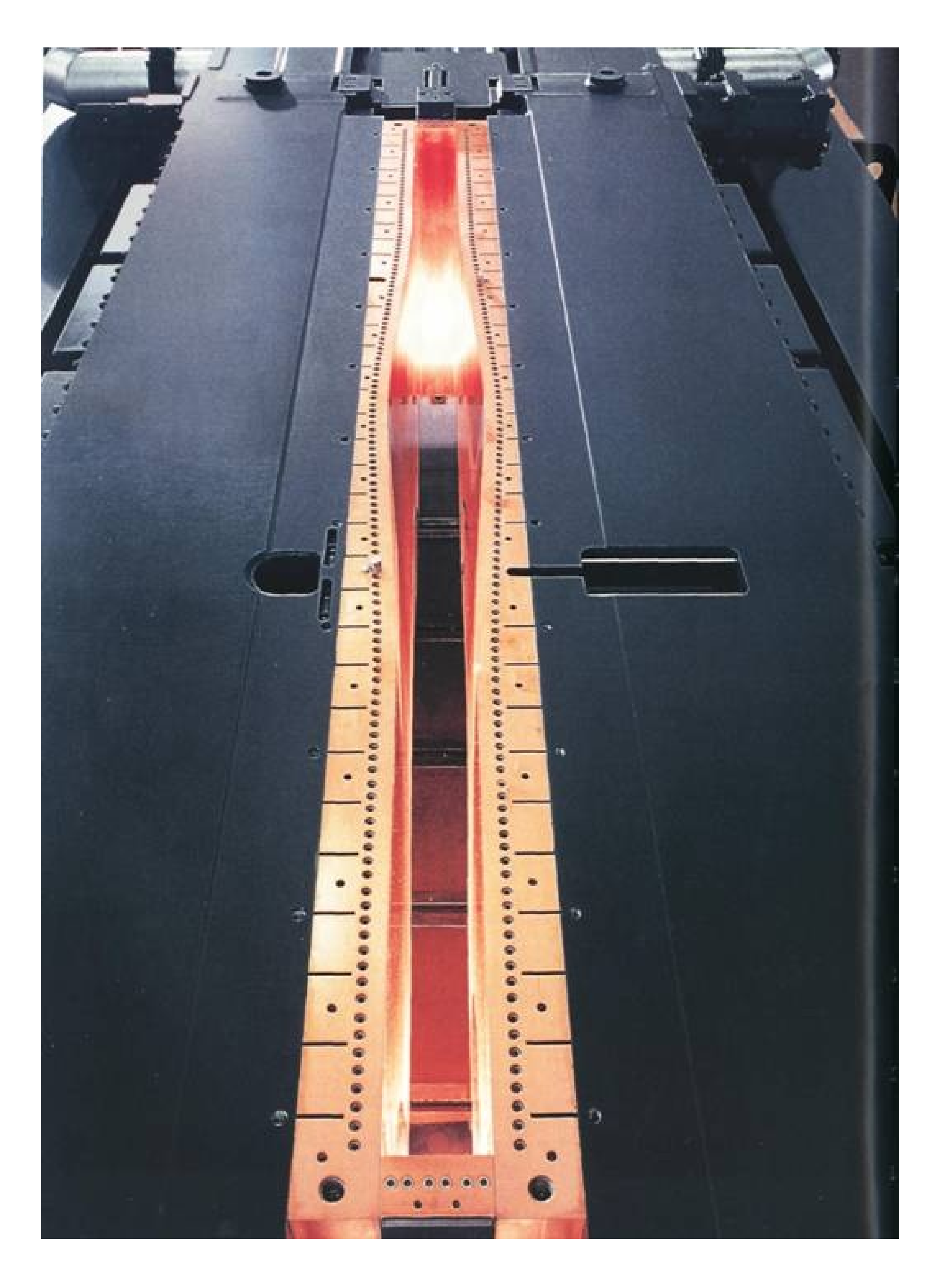
Представление о Красоте меняется не только в зависимости от исторической эпохи. Но даже и внутри одной эпохи, даже и внутри одной страны могут бытовать различные эстетические идеалы. Так, одновременно с зарождением и развитием эстетического идеала декаданса процветает идея Красоты, которую мы назвали бы викторианской. Период между революционными движениями 1848 г. и экономическим кризисом конца века обычно определяется историками как «эра буржуазии». В этот промежуток времени класс буржуазии во всей полноте утверждает свои ценности в сфере торговли, колониальных завоеваний, а также и в повседневной жизни: буржуазными, или, учитывая превалирующее значение английской буржуазии, викторианскими, становятся моральные устои, эстетические и архитектурные каноны, здравый смысл, манера одеваться, вести себя в обществе, обставлять дом.

Огастес Уэлби Пьюджин, *Готический диван,* ок. 1845



Глава XV. Красота машин

Слева: Машина непрерывного литья для производства тонких слябов, 2000



1. Красивая машина?



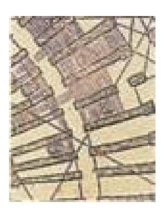
Сегодня мы обычно говорим о «красивых машинах», будь то автомобиль или компьютер. Однако сама мысль о том, что машина может быть красивой, зародилась относительно недавно, люди стали смутно об этом догадываться лишь к XVII в., а настоящую эстетику машин выработали не более полутора столетий назад. С другой стороны, еще при появлении первых механических ткацких станков многие поэты говорили об ужасе, внушаемом им машинами.

В целом любая машина — это некий протез, искусственное приспособление, наращивающее человеческое тело и расширяющее его возможности, будь то первый обтесанный камень, рычаг, палка, молоток, меч, колесо, факел, очки, подзорная труба, штопор или соковыжималка. В этом смысле протезами можно назвать и предметы обстановки вроде стула или кровати и даже одежду, искусственный суррогат

Ритуальный финикийский топор из золота и серебра, XVIII в. до н.э.

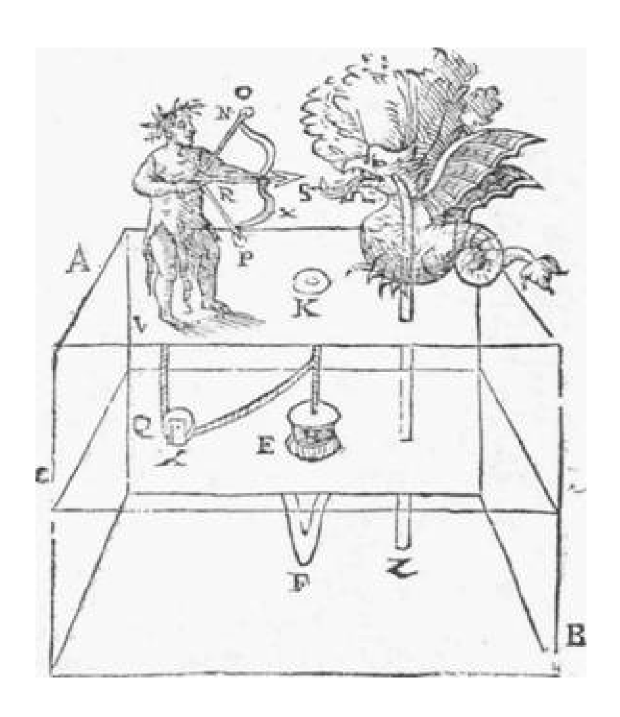


2. Средневековые машины

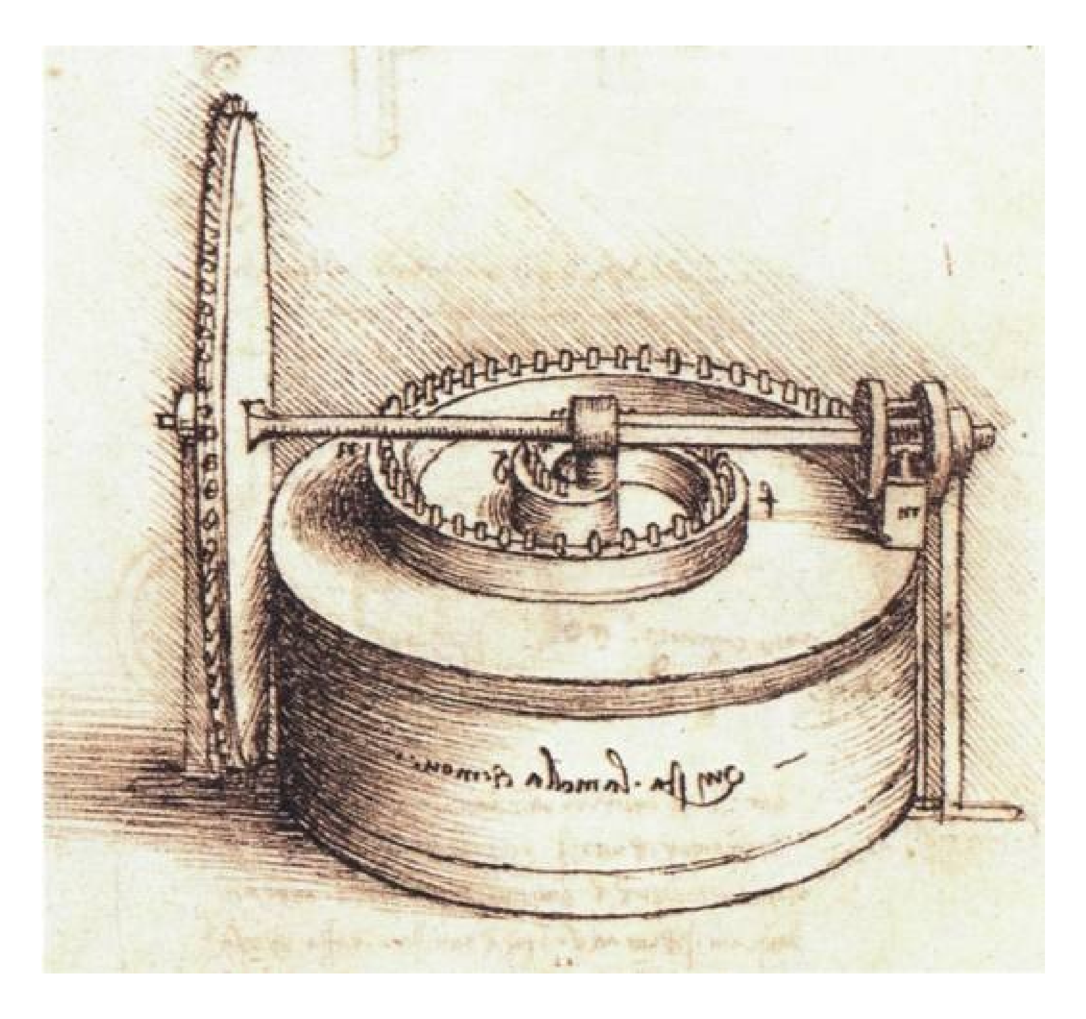


Греки эпохи эллинизма рассказывали о чудесных машинах: первый трактат об этом — *Пневматика* (Spiritalia) Герона Александрийского (I в. н. э.), хотя вполне вероятно, что Герон описывает некоторые изобретения, сделанные несколькими веками раньше Ктесибием. Кое-какие из приведенных в трактате механизмов предвосхитили открытия, сделанные почти две тысячи лет спустя (например, наполненная водой подогреваемая сфера, которая вращается, выпуская в противоположных направлениях струи пара через две специальные трубки). Однако Герон воспринимает эти изобретения как занятные игры или как ухищрения для того, чтобы создать иллюзию чуда в храме, и уж, конечно, не как произведения искусства. Такое отношение остается почти без изменений (разве что римская культура уделяет больше внимания проблемам строительства, вспомним Витрувия) вплоть до Средних веков, когда Гуго Сен-Викторский пишет в *Дидаскаликоне,*

Герон Александрийский, *Замысловатый пневматический механизм*, 1647. Болонья



Леонардо да Винчи, *Манускрипт 8937, 4 об.* Мадрид, Национальная библиотека



Чудо. Марсилио Фичино *Платоническое богословие о бессмертии души*, II, 13, 1482

Фигуры животных, с помощью системы рычагов прикрепленные к центральной сфере, двигались в разные стороны, не утрачивая своей связи с нею: одни бежали в левую сторону, другие — в правую, вверх или вниз; эти поднимались и затем опускались, те окружали врага, поражаемого другими, звучали трубы и рога, слышалось пение птиц и прочие звуки в том же роде, производимые во всем разнообразии благодаря одному лишь вращению сферы […]

Таким-то образом всё, подобно игре линий, исходит от Бога, являющегося бесконечно простым центром […],

причем Он, затрачивая минимум движения,

сообщает вибрацию всему, что пребывает в зависимости от Него*.

Механик. Джован Леоне Семпронио (XVII в.). *Механические, песочные и солнечные часы*

Тот вор, что жизнь чужую похищает,
подвластен сотни шестерен вращенью,
и поддается прахом измеренью,
кто в прах тела людские превращает.
Но тенью наши дни он омрачает,
хоть сам на солнце в прах ложится тенью -
увы, о смертный! Хронос-наважденье
все сущее бесследно поглощает.
В сих шестернях он царствовать дерзает,
сим прахом ослепить тебя он тщится
и в сей тени убийство замышляет.
В сих шестернях он разум твой терзает,
в сей прах твоя услада обратится,
и тень сию тень смерти окружает**.

5. XX в.



В начале XX в. наступает время футуристического прославления скорости, и Филиппо Томмазо Маринетти, призвав прежде покончить с лунным светом как с никчемным поэтическим хламом, заявляет, что гоночный автомобиль прекраснее Ники Самофракийской. Здесь общество входит в решающую фазу индустриальной эстетики: машине теперь не приходится прятать свою функциональность под всякой псевдоклассической мишурой, как это было с Уаттом, — отныне утверждается, что *форма следует за функцией* и машина тем прекраснее, чем лучше сможет продемонстрировать свою эффективность. Однако и в этом новом эстетическом климате идеал функционального *дизайна* чередуется с идеалом *стайлинга*, когда машине придаются формы, не обусловленные ее функцией, из чистого желания сделать ее эстетически привлекательной и как можно более соблазнительной для потенциальных пользователей.

В связи с этой борьбой между *дизайном* и *стайлингом* известен проведенный Роланом Бартом всесторонний анализ первого экземпляра «Ситроена DS», где сама аббревиатура, на первый взгляд такая технологичная, по-французски звучит как **déesse — богиня.** И снова история наша не прямолинейна. Став красивой и привлекательной сама по себе, машина за последние века не перестала вызывать новых тревог уже не из-за своей таинственности, а как раз из-за завораживающего воздействия открытого взору механизма. Достаточно вспомнить, как **часы** побуждали к раздумьям о времени и смерти некоторых барочных поэтов, которые говорили об острых и беспощадных зубчатых колесах, раздирающих дни и кромсающих часы, и воспринимали струение песка в песочных часах как непрерывное кровотечение, в котором наша жизнь иссякает с уходящими в небытие песчинками.

Перешагивая почти через три столетия, мы приходим к машине из рассказа Франца Кафки *В исправительной колонии*, где зубчатый механизм превращается в **орудие пытки** и весь аппарат приобретает такую

притягательную силу, что сам палач приносит себя в жертву во славу своего творения.

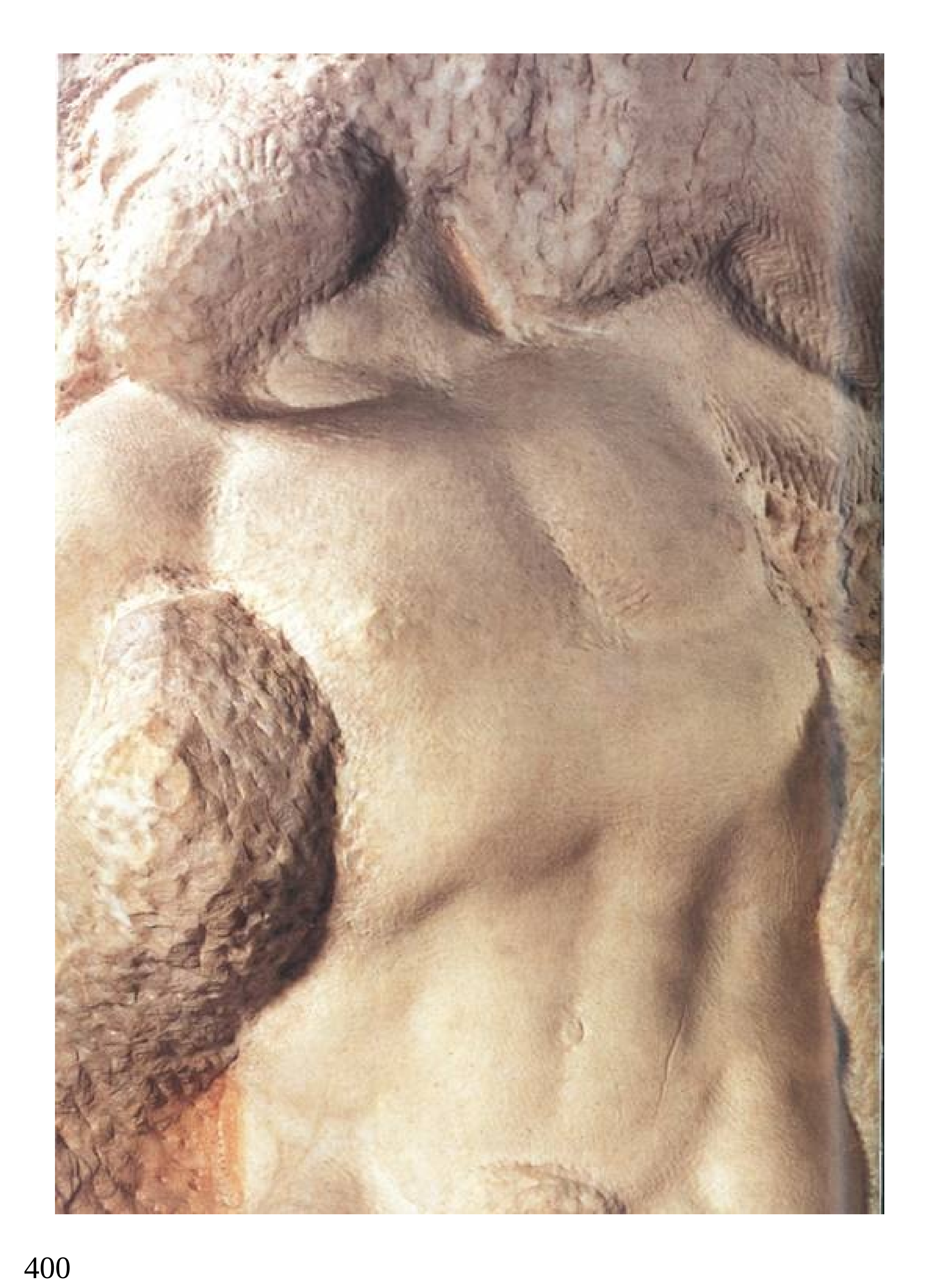
Однако такие абсурдные машины, как у Кафки, иной раз могут и не быть орудием убийства, а стать просто «холостыми машинами», прекрасными именно тем, что никаких функций у них нет, или же абсурдностью производимых операций, расточительными сооружениями, предназначенными для пустой траты времени и сил, — иными словами, машинами бесполезными.

394

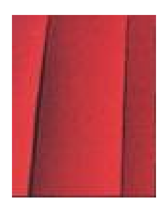
399

Глава XVI. От абстрактных форм в глубь материи

Микеланджело Буонарроти, *Пробуждающийся раб*, 1530. Флоренция, Галерея Академии



1. «Искать статуи в глыбах»



Современное искусство открыло ценность и продуктивность разных материалов.

Это не значит, что в былые времена художники не задумывались о том, что работают с определенным материалом, и не понимали, что материал и сковывает их действия, и подсказывает творческие решения, и чинит препятствия и высвобождает фантазию. Микеланджело, как известно, утверждал, что может разглядеть скульптуру в мраморной глыбе, что художнику надо всего лишь стесать все лишнее, чтобы извлечь на свет Божий форму, изначально притаившуюся в прожилках самой материи. Так что он, как рассказывают биографы, посылал «своего работника искать статуи в глыбах». Но хотя художники всегда осознавали необходимость вступать в диалог с материей и искать в ней источник вдохновения, считалось, что материя сама по себе бесформенна и Красота возникает, только если в ней запечатлеть идею, форму. Эстетика Бенедетто Кроче как раз учит, что истинный акт художественного творчества происходит в тот момент интуиции-выражения, который целиком совершается внутри созидающего духа, а техническое воплощение, перевод поэтического видения в звуки, краски, слова или камень представляет собой вспомогательную процедуру, ничего не добавляющую к полноте и завершенности произведения.

Форма и материал. Микеланджело Буонарроти (XVI в.), *Стихи*, 60

И высочайший гений не прибавит
Единой мысли к тем, что мрамор сам
Таит в избытке,- и лишь это нам
Рука, послушная рассудку, явит.

2. Современная переоценка материи



Переоценка **материи** в современной эстетике была реакцией на это убеждение. Творческий акт, совершающийся где-то в недрах Духа и не имеющий ничего общего с вызовом конкретной физической реальности, — это что-то чересчур бледное и призрачное: Красота, истина, вымысел, творчество принадлежат не только вознесенной до небес духовности, они связаны с миром вещей, которые можно пощупать, понюхать, которые стукаются, когда падают, стремятся книзу, послушные непреложному закону тяготения, подвержены износу, изменениям, порче или развитию.

А пока эстетическая мысль в корне переоценивает значение работы «над» материей, «с» материей и «в» материи, художники XX в. уделяют ей исключительное внимание, возрастающее по мере того, как отказ от фигуративных моделей толкает их на новые изыскания в царстве возможных форм. Итак, для большей части современного искусства материя становится не только плотью произведения, но и его целью, объектом эстетического дискурса. В «информальной» живописи торжествуют пятна, трещины, комья, слои, капли… Иной раз художник предоставляет полную свободу самим материалам, краскам,

Материя. Луиджи Парейсон *Эстетика*, 1954

Художник с любовью исследует материю, находящуюся в его распоряжении, досконально изучает ее, внимательно наблюдает за ее поведением и реакциями; он вопрошает ее, чтобы впоследствии повелевать ею; истолковывает ее, чтобы затем укротить; повинуется ей, чтобы стать ее повелителем; углубляет ее, чтобы выявились скрытые в ней возможности, соответствующие его намерениям; копается в ней, чтобы она сама подсказала новые, дотоле неизведанные возможности; следует ей, чтобы естественный ход ее развития совпал с требованиями создаваемого произведения; исследует способы, накопленные многовековой традицией обращения с нею, с тем чтобы из нее выросло нечто неслыханное и оригинальное или же старое обрело новые формы; и если традиция,

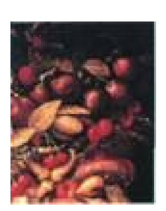
тяготеющая над материей, лишает ее гибкости, делая тяжелой, неповоротливой и бесчувственной, он старается вернуть ей девственную свежесть, чтобы стала она еще более плодовитой в своей первозданной нетронутости; если же материя юна, его не устрашит дерзновенность некоторых спонтанно вызванных ею побуждений, и он не отступится от кое-каких смелых попыток и не уклонится от тягостного долга войти в нее, дабы лучше постичь ее возможности […] Дело не в том, что человечность и духовность художника отображаются в материи, складываясь в комплекс звуков, красок и слов, ведь искусство не отображает и не организует жизнь личности. Искусство является всего лишь отображением и организацией той или иной разновидности материи, но при этом материя организована совершенно неповторимым образом, так как средством ее организации становится сама духовность художника, целиком обратившаяся в стиль*.

402

405

XVI. ОТ АБСТРАКТНЫХ ФОРМ В ГЛУБЬ МАТЕРИИ

3. Готовый предмет



В том же ключе следует рассматривать и поэтику «готового предмета» (*ready made*), предложенную еще в начале века художниками вроде Дюшана. Предмет существует сам по себе, художник же поступает как человек, который, гуляя по пляжу, находит ракушку или обточенный морем камешек, берет их домой и ставит на стол как произведение искусства, чтобы все могли полюбоваться их неожиданной Красотой. В качестве скульптур были «избраны» сушка для бутылок, велосипедное колесо, кристалл висмута, геометрическое тело дидактического назначения, стакан, деформированный при нагреве, манекен и даже писсуар.

Конечно, в подобном выборе есть момент провокации, но есть здесь и убеждение, что любой предмет (даже самый ничтожный) отличается своеобразием формы, редко привлекающей наше внимание. И стоит только выделить такой предмет, изолировать его, «поместить в рамочку» и выставить на наше обозрение, как он приобретает эстетическое значение, словно речь идет об авторском произведении.

Марсель Дюшан, *Фонтан*, 1959. Париж, Национальный музей современного искусства, Центр Жоржа Помпиду



406

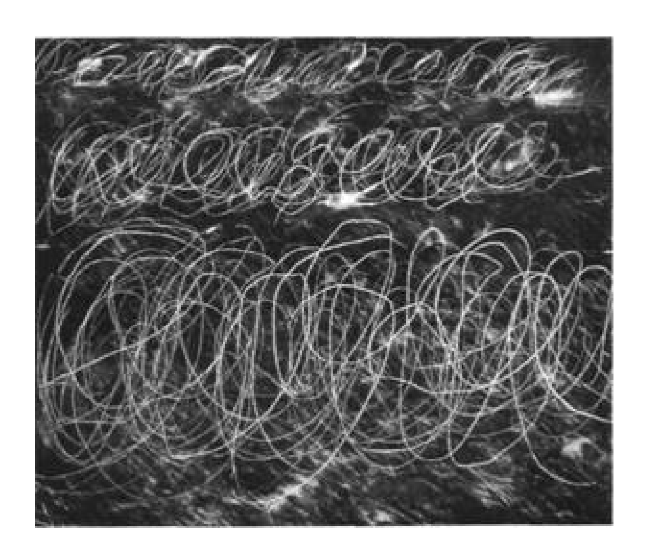
4. ОТ МАТЕРИИ ВОСПРОИЗВЕДЕННОЙ К МАТЕРИИ ИНДУСТРИАЛЬНОЙ

4. От материи воспроизведенной к материи индустриальной, в глубь материи



Бывает, что художник не находит, а *воспроизводит* своими руками участок дороги, граффити на стене, как в случае дорожных покрытий Жана Дюбюффе и размалеванных детскими каракулями холстов Сая Туомбли. Здесь творческие усилия художника более очевидны: тщательно, при помощи изощренной техники он воспроизводит то, что должно выглядеть случайным, — **материю в первозданном виде.** А еще бывает, что берется не природная материя, а отходы производства или какой-нибудь бытовой предмет, отслуживший свое и извлеченный из мусорного бака.

Сай Туомбли, *Без названия*, 1970. Хоустон, собрание Менил



Материя в первозданном виде. Андре Пер де Мандьярг *Дюбюффе, или Крайняя точка*, 1956

В земле ему больше всего по нраву то, что она является чем-то совершенно обычным и распространена более, чем что-либо другое в мире, и что именно из-за своей обычности она редко привлекала внимание

людей. Ибо дело тут вовсе не в идеальном образе земли или сентиментальном умилении, которое она способна внушить как умному, так и глупому, и неважно, каковы ее взаимоотношения с человечеством […] Речь идет о той обычной материи, которая находится прямо у нас под ногами, временами приставая к нашим подошвам, о своего рода горизонтальной стене, о плоскости, которая носит нас и при этом банальна настолько, что мы даже не видим ее, если не приглядываемся специально. Это та материя, о которой уместно сказать, что нет ничего более конкретного, ведь мы так бы все время и топтали ее, не будь в нашем распоряжении наработанных приемов архитектуры *.

Слева: Сезар, *Сжатие*, 1962. Париж, Национальный музей современного искусства, Центр Жоржа Помпиду



Энди Уорхол *Суп Кемпбел, банка I.* Ахен, Новая галерея, собрание

Людвига



Рой Лихтенштейн, *Крак!*, 1963-1964. Собственность художника



И вот Сезар прессует, деформирует и выставляет искореженный остов автомобильного радиатора, Арман набивает прозрачный футляр старыми очками, Раушенберг прикрепляет к холсту спинку стула или циферблат часов, Лихтенштейн точнейшим образом воспроизводит картинку из старого комикса в непомерно большом формате, Энди Уорхол предлагает нашему вниманию банку кока-колы или консервированного супа…

Во всех этих случаях художник вступает в издевательскую полемику с окружающим его индустриализованным миром, выставляет археологические находки день изо дня пожирающей себя современности, увековечивает в своем ироническом музее вещи, которые мы видим ежедневно, не осознавая, что они бытуют в наших глазах как фетиши. Но,

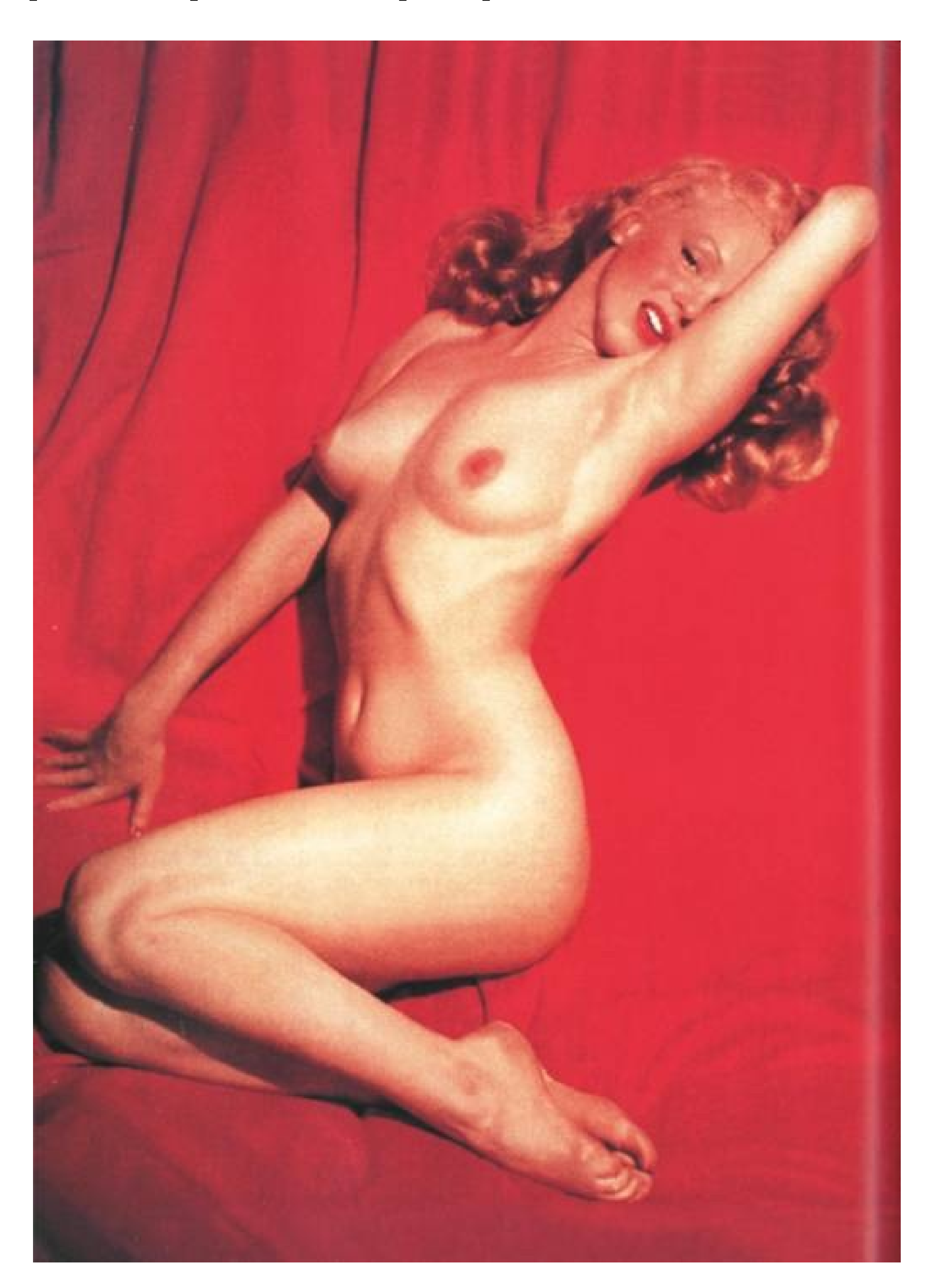
поступая таким образом — сколь бы яростной или издевательской ни была эта полемика, — он еще и учит нас любить эти предметы, напоминает, что и у индустриального мира есть «формы», способные вызвать эстетические чувства. Отжив свое в качестве предметов потребления и став абсолютно бесполезными, эти вещи как бы иронически искупают свою никчемность, свое убожество и ничтожество, являя миру нежданную Красоту. И, наконец, сегодня тонкая электронная техника позволяет искать неожиданные формальные аспекты в глубине материи, как некогда можно было любоваться через микроскоп Красотой снежинок. Таким образом зарождается новая форма «готового предмета», представляющего собой уже не продукт кустарного или индустриального производства, но нечто спрятанное глубоко в природе, ткань, не видимую человеческим глазом. Это новая «эстетика фракталов».

409

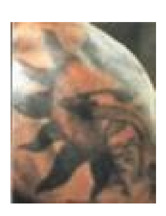
С. 410-411: *Множество Мандельброта*, из книги *Хайнца-Отто Пайтгена и Петера Х*. Рихтера *Красота фракталов*, 1987

Глава XVII. Красота массмедиа

Мерилин Монро, из *Календаря Мерилин*, 1952



1. Красота провокации или Красота потребления?

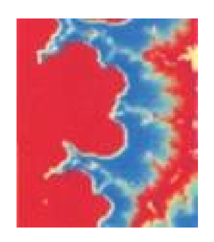


Представим себе, что какой-нибудь искусствовед будущего или исследователь, явившийся из космоса, зададутся вопросом: какое представление о Красоте господствовало в XX в.? В сущности, на протяжении всего этого экскурса в историю Красоты мы только и делали, что задавали себе аналогичные вопросы о Древней Греции, эпохе Возрождения, первой или второй половине XIX в. Конечно, мы по возможности стремились выявить контрасты, уживавшиеся в один и тот же период, когда, например, неоклассицизм соседствовал с эстетикой Возвышенного, — но, в сущности, складывалось впечатление, если смотреть «издалека», что каждый век имеет вполне однородные характеристики или не более одного серьезного противоречия.

Адольф де Мейер, *Вацлав Нижинский и нимфы в балете* Послеполуденный отдых фавна, 1912



2. Авангард, или Красота провокации



Красота провокации — ее предлагали различные авангардистские течения и творческие эксперименты: футуризм и кубизм, экспрессионизм и сюрреализм, Пикассо и великие мастера информального искусства и так далее. Искусство авангарда не задается проблемой Красоты. Конечно, подразумевается, что новые образы художественно «прекрасны» и должны доставлять то же наслаждение, какое испытывали современники перед живописью Джотто или Рафаэля, но обусловлено это тем, что авангардистская провокация нарушает все до сих пор соблюдавшиеся эстетические каноны. Искусство отныне отказывается давать отражение природной Красоты и не хочет дарить безмятежную радость от созерцания гармоничных форм. Оно, наоборот, стремится научить воспринимать мир другими глазами, получать удовольствие от возврата к архаичным или экзотическим моделям — а это мир грез и фантазий душевнобольных, видения, вызванные

Джино Северини, *Танцовщица-наваждение,* 1911. Турин, частное собрание



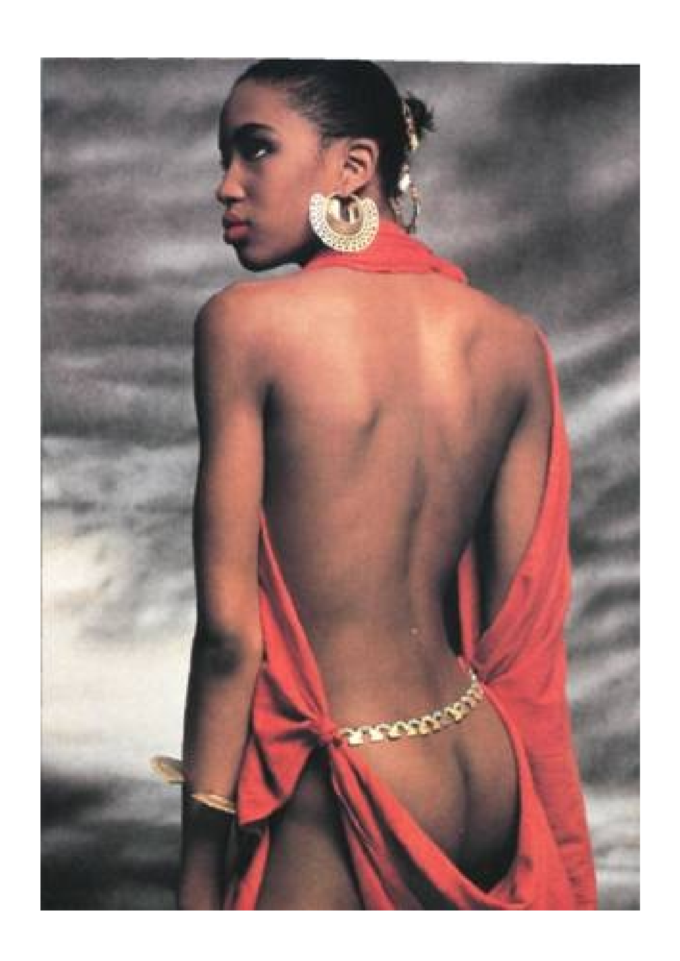
Пабло Пикассо, *Авиньонские девицы,* 1907. Нью-Йорк, Музей современного искусства



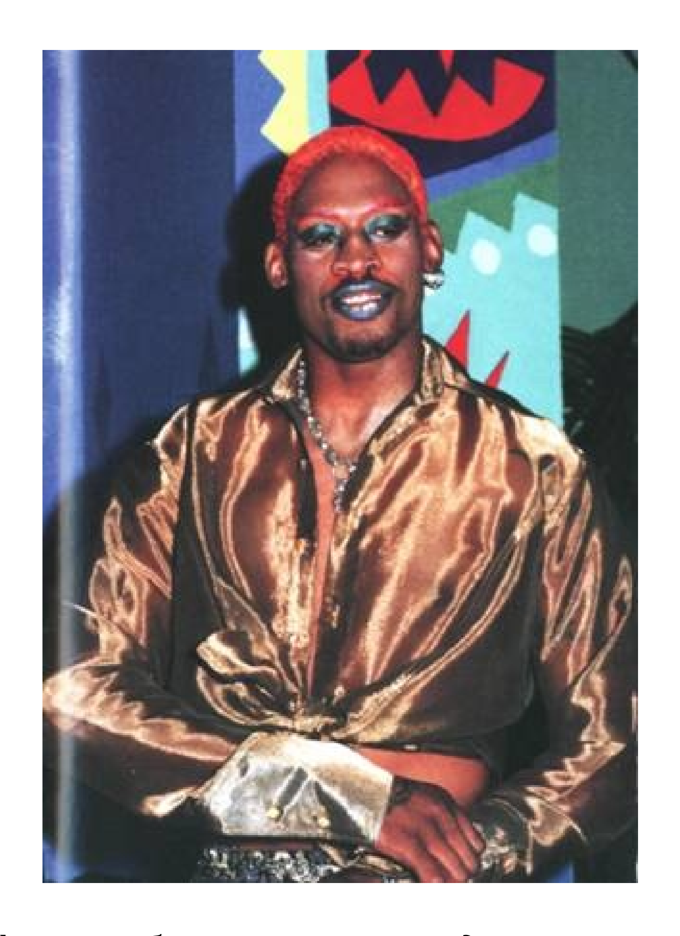
Справа: Линг (фото Ричарда Эйвдона для *Календаря Пирелли,* 1997)



Наоми Кемпбелл (фото Теренса Донована для *Календаря Пирелли*, 1987)



Деннис Родман



Кэйт Мосс (фото Херба Ритса для *Календаря Пирелли*, 1994)

